

Dan Flavins *installations in fluorescent light*  
im Kontext  
der Minimal Art und der Kunstlicht-Kunst

Inaugural-Dissertation an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,  
Philosophisch-Historische Fakultät, Kunsthistorisches Institut

vorgelegt  
von Birgitta Heid M. A.  
im Oktober 2000

Online-Veröffentlichung  
im September 2004

Referent: Professor em. Dr. Peter Anselm Riedl

Korreferent: Professor Dr. Michael Hesse

Online-Veröffentlichung an der Universitätsbibliothek  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

September 2004

# I – Textteil

<b>VORWORT</b> .....	<b>9</b>
<b>1 EINLEITUNG</b> .....	<b>13</b>
<b>2 DIE INSTALLATIONS IN FLUORESCENT LIGHT VON DAN FLAVIN</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1 Die Kunsterfahrung des Betrachters</b> .....	<b>21</b>
2.1.1 Die Raumbarrriere <i>an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)</i> , 1968 .....	23
2.1.1.1 Entstehung der Installation .....	23
2.1.1.2 Beschreibung des Objekts und seiner Präsentation im Raum .....	26
2.1.1.3 Kunsterfahrung des Betrachters .....	27
2.1.2 Die Rauminstallation <i>untitled (for Ksenija)</i> , 1994 .....	30
2.1.2.1 Entstehung der Installation .....	30
2.1.2.2 Beschreibung des "Objekts" .....	31
2.1.2.3 Kunsterfahrung des Betrachters .....	33
2.1.3 Die explizite Integration des Raums und des Betrachters .....	36
2.1.4 Resümee: Ein "Picknick" in Dan Flavins Kunst .....	38
<b>2.2 Der Beginn der künstlerischen Karriere</b> .....	<b>40</b>
2.2.1 Die Gemälde, Aquarelle, Konstruktionen und Zeichnungen, 1957–1961 .....	40
2.2.2 Die Serie der <i>icons</i> , 1961–1964 .....	51
2.2.3 Resümee: Die Bedeutung der frühen Arbeiten für Flavins Lichtkunst .....	58
<b>2.3 Die Vorschläge in den <i>drawings and diagrams</i></b> .....	<b>62</b>
2.3.1 Die Entwurfszeichnung ( <i>working drawings</i> ) .....	64
2.3.2 Das Diagramm ( <i>schematic drawings / diagrams</i> ) .....	69
2.3.3 Die autonome Zeichnung ( <i>finished drawings</i> ) .....	71
2.3.4 Resümee: Die Relevanz der <i>drawings and diagrams</i> in Flavins Kunst .....	72

<b>2.4 Die künstlerischen Prinzipien der realisierten <i>proposals</i></b> .....	<b>75</b>
2.4.1 Dan Flavins Kunstsystem: Versuch einer Kategorisierung.....	75
2.4.2 Dan Flavins kontinuierliche Anwendung seiner Materialien.....	84
2.4.2.1 Das Material der Leuchtstofflampe: die Standardfarben und -längen.....	84
2.4.2.2 Das Material der Leuchtstofflampe: die Konstruktion .....	89
2.4.2.3 Das Material der Leuchtstofflampe: die Lichtfarbe .....	93
2.4.2.4 Das Material der Architektur .....	96
2.4.2.5 Das Material des Rauminneren.....	98
2.4.2.6 Zusammenfassung .....	102
2.4.3 Die Variationsmöglichkeiten.....	104
2.4.4 Das System der Titel .....	110
2.4.5 Resümee .....	114
<b>2.5 Fazit: Dan Flavins Kunst und ihre Anknüpfungspunkte an die Moderne...</b>	<b>116</b>
2.5.1 Das Material .....	117
2.5.2 Die Lichtmalerei.....	123
2.5.3 Die Konstruktion .....	125
2.5.4 Die Ironie .....	128
<b>3 DIE KUNST DAN FLAVINS IM KONTEXT DER MINIMAL ART</b> .....	<b>132</b>
<b>3.1 Der Begriff Minimal Art und seine kunstgeschichtliche Genese</b> .....	<b>136</b>
<b>3.2 Die Kennzeichen der Minimal Art</b> .....	<b>141</b>
3.2.1 Die Werkbeispiele von Donald Judd und Carl Andre .....	142
3.2.1.1 Donald Judd, <i>Untitled</i> , 1969.....	142
3.2.1.2 Carl Andre, <i>5 x 20 Altstadt Rectangle</i> , Düsseldorf 1967 .....	143
3.2.2 Der künstlerische Ausgangspunkt .....	144
3.2.3 Der Minimal Art-Look des Objekts .....	145
3.2.3.1 Das industrielle Material.....	145
3.2.3.2 Die einfachen geometrischen Formen .....	149
3.2.3.3 Die Einheit von Material, Form und Farbe.....	152
3.2.3.4 Die serielle Anordnung.....	155
3.2.3.5 Die große Dimension .....	156
3.2.4 Die Interaktion von Objekt und Raum .....	158
3.2.5 Die Interaktion von Objekt, Raum und Betrachter.....	162
<b>3.3 Fazit: Dan Flavins Kunst in Abgrenzung zur Minimal Art</b> .....	<b>167</b>

<b>4 DIE KUNST DAN FLAVINS IM KONTEXT DER KUNSTLICHT-KUNST .....</b>	<b>171</b>
<b>4.1 Dan Flavin und die Lichtkunst – eine Eingrenzung .....</b>	<b>171</b>
<b>4.2 Exkurs: Leuchtstofflampe und "Neon" außerhalb des Kunstkontextes ....</b>	<b>179</b>
<b>4.3 Dan Flavin und die "Neon"-Kunst – eine Abgrenzung hinsichtlich des Materials .....</b>	<b>184</b>
<b>4.4 Dan Flavin und die "Neon"-Kunst – ein Vergleich.....</b>	<b>186</b>
4.4.1 Die Lichtkunst von François Morellet .....	187
4.4.2 Die Lichtkunst von Stephen Antonakos .....	196
4.4.3 Die Lichtkunst von Keith Sonnier .....	207
<b>4.5 Fazit: Dan Flavin – ein Künstler der Kunstlicht-Kunst .....</b>	<b>219</b>
4.5.1 Die vier Künstler im Vergleich.....	219
4.5.2 Verschiedene Aspekte des Einsatzes von Licht.....	226
<b>5 SCHLUSS.....</b>	<b>231</b>
5.1 Die "Inhaltsleere" der Kunst Dan Flavins .....	231
5.2 Dan Flavins <i>installations in fluorescent light</i> : Skulptur, Malerei, Rauminstallation oder einfach Dekoration .....	234
<b>6 ANHANG .....</b>	<b>241</b>
<b>6.1 Biographie: Dan Flavin .....</b>	<b>241</b>
<b>6.2 Ausgewählte Literatur .....</b>	<b>243</b>
6.2.1 Einzelausstellungskataloge von Dan Flavin (chronologisch).....	243
6.2.2 Sonstige Ausstellungs- und Sammlungskataloge .....	245
6.2.3 Künstlerschriften und -interviews .....	253
6.2.4 Bücher, Zeitschriftenartikel und Aufsätze .....	258
6.2.5 Lexika .....	281
6.2.6 Unveröffentlichtes Material und Faltblätter.....	282
6.2.7 Internet .....	282

## **II – Abbildungsteil**

### **1      Abbildungen**

### **2      Abbildungsnachweis**

#### **2.1    Werkbeispiele von Dan Flavin**

##### 2.1.1   Das Frühwerk

##### 2.1.2   *installations in fluorescent light* 1963–1996

#### **2.2    Werkbeispiele von Donald Judd und Carl Andre**

#### **2.3    Werkbeispiele von Zdeněk Pešánek, Gyula Kosice, Lucio Fontana, François Morellet, Stephen Antonakos und Keith Sonnier**

# I – Textteil

---

Dan Flavins *installations in fluorescent light*  
im Kontext der Minimal Art und Kunstlicht-Kunst





## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Version der im Oktober 2000 eingereichten Dissertation. An erster Stelle danke ich Herrn Professor em. Dr. Peter Anselm Riedl, Kunsthistorisches Institut, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, der die Arbeit in fachlichen Gesprächen begleitete und unterstützte, sowie dem Korreferent, Herrn Professor Dr. Michael Hesse, Kunsthistorisches Institut, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Für intensive Fachgespräche während der Magisterarbeit danke ich Herrn Professor Dr. Hans Dieter Huber, damals Kunsthistorisches Institut, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Ein besonderer Dank geht an Frau Dr. habil. Pamela C. Scorzin M. A., damals Kunsthistorisches Institut, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, und Technische Universität Darmstadt, für fachliche und anregende Diskussionen während der Zeit der Magisterarbeit und der Dissertation.

Frau Dr. Matthia Löbke, Kunstverein Heilbronn, danke ich, dass sie mir in kollegialer Weise sofort eine Kopie ihrer Dissertation über Flavins Kunst zusandte, nachdem sie ihre Promotion im Herbst 1996 abgeschlossen hatte.

Für Gespräche zu den Installationen Dan Flavins danke ich Frau Tiffany Bell, Project Director, Dan Flavin Catalogue Raisonné, New York; Frau Dr. Beatrice von Bismarck, damals Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; Herrn Heinrich Ehrhardt, damals Frankfurt a. M.; Herrn Professor Dr. Klaus Gallwitz, damals Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; Herrn Professor Dipl. Ing. Arch. Uwe Kiessler, Technische Universität München; Herrn Steve Morse, Studio Director, Dan Flavin Studio, New York; Frau Janneke de Vries M. A., damals Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; und Herrn Dr. Ulrich Wilmes, damals Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Für Informationen oder Materialien zum Thema der Dissertation danke ich Herrn Dr. Andreas Bee, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.; Herrn Steffen Boddeker, damals The Chinati Foundation, Marfa, Texas; Frau Barbara Clausen, damals Dia Center for the Arts, New York; Frau Susan Cross, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Frau Freudenthal, Frau Signeger und Frau Henning, Bibliothek und Sekretariat, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Herrn Heiner Friedrich, New York; Herrn Michael Govan, Dia Center for the Arts, New York; Frau Patti Hinsdale, The Chase Manhattan Bank, New York; Herrn Dr. Heinz Höfchen, Pfalz-galerie Kaiserslautern; Frau Susanne Kujer, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; Herrn Dr. Franz Meyer, Zürich; Herrn Hartmut Pfeifer, Hypo-Bank,

München; Frau Patt Pickett, The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton; Herrn Dr. Jochen Poetter, damals Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Frau Renate Puvogel, Köln; Herrn Manfred Seemüller, U-Bahn-Referat, München; Frau Dr. Jutta Schütt, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; Herrn Jörg Schellmann, Edition Schellmann, München, New York, damals auch Köln; Herrn Dr. Brydon Smith, damals National Gallery of Canada, Ottawa; Herrn Dr. Cord Spreckelsen, Universitätsklinikum, Aachen; Frau Julie Sylvester, Eremitage, St. Petersburg; Herrn Stephan Urbaschek, damals Dia Center for the Arts, New York; Frau Christine Walter, Sekretariat, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen; Herrn Rob Weiner, The Chinati Foundation, Marfa, Texas; Herrn Tad Wiley, New York; und der Galerie Danese, New York.

Für Privatführungen zu den Installationen Donald Judds danke ich Herrn Peter Ballentine, Donald Judd Estate, New York, und Frau Bettina Landgrebe, damals Donald Judd Estate, Marfa, Texas. Für die Besichtigungserlaubnis von Werken Dan Flavins, Maria Nordmans, James Turrells und Robert Irwins danke ich Graf Panza di Biumo, Varese, und Herrn Soldati, der durch die Villa von Panza di Biumo führte. Frau Patti Hinsdale danke ich für die Erlaubnis der Besichtigung der Installation Dan Flavins in der Chase Manhattan Bank, Brooklyn, New York.

Für eine Fotografierlaubnis danke ich Graf Panza di Biumo, Varese; The Museum of Modern Art, New York; The Dan Flavin Art Institute Bridgehampton, New York; dem Dia Center for the Arts, New York; The Hudson River Museum, Yonkers, New York; dem Martin-Gropius-Bau, Berlin; dem Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin; der Hypo-Bank Arabellapark, München; dem Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.; der Städtischen Galerie im Städel, Frankfurt a. M.; der Galerie Barbara Grässlin, Frankfurt a. M.; dem Sprengel Museum Hannover; der Edition Schellmann, München; der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München; dem Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach; dem Neuen Museum Weserburg, Bremen; dem Württembergischen Kunstverein, Stuttgart; und der Städtischen Galerie Würzburg.

Ein herzliches Dankeschön ergeht an all die Künstler, Fotografen und Institutionen, die mir eine gebührenfreie Reproduktion ihrer Aufnahmen für den Abbildungsteil meiner Dissertation genehmigten, und an die Institutionen, die mir die Erlaubnis gaben, selbst fotografierte Abbildungen zu verwenden.

Für die Benutzung der Bibliothek und/oder des Archivs danke ich The Museum of Modern Art, New York, insbesondere Herrn Danny Fermon, Bibliothekar; dem Dia Center for the Arts, New York, insbesondere Frau Barbara Clausen, Curatorial Assistant; dem Whitney Museum of American Art, New York; dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York, insbesondere Frau Ilene Magaras, Bibliothekarin; The Chinati

Foundation Marfa, Texas; The New York Public Library, New York; der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden; der Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, insbesondere Herrn Dieter Klein; dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg; der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München; der Städtischen Kunsthalle Mannheim; der Abteilung Architektur der Technischen Universität München; und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

Der Lektorin Frau Eva Beate Bode M. A. danke ich für die kritische Durchsicht der Dissertation; Frau Ulrike Thomas M. A., Hamburg, und Herrn Professor Dr. Arpad Kluge, Heidelberg, für das Gegenlesen der Arbeit; Frau Helen Barr M. A., Frankfurt a. M., Frau Cordula Kuhlmann, Düsseldorf, Frau Petra Rösch M. A., Heidelberg, Frau Sabine Schmidt-Spreckelsen M. A., Aachen, Frau Dr. habil. Pamela C. Scorzin M. A., Darmstadt, und Frau Dr. Elisabeth Voigtländer M. A., Heidelberg, für die Korrektur einzelner Kapitel. Für Hinweise, Anregungen und andere vielfältige Unterstützung danke ich Herrn Dipl. Ing. Arch. (Univ.) Robert Mantel, München, Frau Jasmin E. Scorzin, Bonn, Frau Helga Braekow (†), Frau Gina Ferranti B. A., British Columbia, Kanada, Frau Dipl.-Rest. Katrin Schröter, München, Frau Stephanie Beck M. A., Washington D. C., Frau Margareta Lindinger, Heidelberg, Frau Dipl. Graphik-Design (FH) Corinna Kluge, Heidelberg, Frau Dr. Cecilia Liveriero Lavelli, Como, Frau Christina Newhard M. A., New York, Frau Dr. Anuschka Plattner M. A., München, Frau Mariona Romaguera M. A., Madrid, Herrn Achim Werner, Nürnberg, Herrn Dipl. Ing. Arch. (Univ.) Volker Heid, Fürth i. Bay., Herrn Walter Heid, Zirndorf, Herrn Dipl. Ing. Arch. (Univ.) Wolfram Heid, Fürth i. Bay. Ein ganz besonderer herzlicher Dank ergeht an meine Eltern Rosa Maria Heid und Dipl. Ing. Arch. Bernhard Heid (†), Zirndorf, ohne deren großzügige Unterstützung, in jeder Hinsicht, es nicht möglich gewesen wäre, diese Arbeit zu verwirklichen. Gewidmet ist die Arbeit meinem Vater.

Heidelberg, im September 2000

München, im Oktober 2003



## 1 Einleitung

Der amerikanische Künstler Daniel Nicholas Flavin, geboren am 1. April 1933 in Queens, New York City, hatte kurz vor seinem Tod, am 29. November 1996, einen Entwurf für den Innenraum der Kirche Santa Maria Annunciata in Mailand konzipiert und diesen zwei Tage vor seinem Tod signiert. Dieser zuletzt ausgeführte Entwurf wurde mit der Installation *untitled*<sup>1</sup> (Abb. 89)<sup>2</sup> postum realisiert und ein Jahr nach Flavins Tod eingeweiht. Es scheint paradox, dass Dan Flavin sein Œuvre mit einer Arbeit für einen religiösen Kontext abgeschlossen hat, denn er hatte sich in frühen Jahren von seiner katholischen Ausbildung distanziert und die Religion vollkommen abgelehnt.<sup>3</sup> Für die Werke der *icons* verwendete er zwar einen religiös zu deutenden Begriff, wollte ihn aber rein deskriptiv verstanden wissen. 1967 schrieb er in einem Brief bezüglich seiner *installations in fluorescent light*<sup>4</sup>: "My fluorescent tubes never 'burn out' desiring a god."<sup>5</sup>

Aufgrund des Kontextes der Mailänder Installation bieten sich symbolische Deutungen an. Das Langhaus bestückte Flavin mit Leuchtstofflampen in Blau, Grün und Ultraviolett, die das Schiff in einer blauen Atmosphäre erstrahlen lassen, das Querschiff mit Pink und Ultraviolett, die Apsis mit Gelb und Ultraviolett. Die Lichtatmosphären in Querschiff und Apsis sind bei Tageslichteinfall ganz zartfarbig (Abb. 89 b). Die von Flavin gewählte Farbfolge könnte unter Berücksichtigung der westlichen Farbsymbolik als Durchschreiten des Glaubens gedeutet werden: Im Glaube, mit der Symbolfarbe Blau, gelangt der Gläubige über den Opfertod Christi, mit der Symbolfarbe Rot, zum himmlischen Licht Gottes, mit der Symbolfarbe Gelb bzw. Gold. Hatte Dan Flavin die Farben aus rein ästhetischen Gesichtspunkten gewählt und angeordnet?

Aufgrund des Installationsortes in einer katholischen Kirche mag Dan Flavins zuletzt ausgeführte Lichtinstallation als Rückkehr zu seinen katholischen Wurzeln gedeutet werden. Der verlorene Sohn kehrte an einen religiösen Ort zurück. Doch die Entstehungsgeschichte der Arbeit zeigt, dass Dan Flavin den religiösen Kontext nicht

---

<sup>1</sup> Dan Flavin wählte für Titel von Kunstwerken, eigenen Aufsätzen, Ausstellungen und Ausstellungskatalogen die Kleinschreibung; diese wird im vorliegendem Text übernommen, da es ein Charakteristikum des Künstlers ist.

<sup>2</sup> Wenn ein Kunstwerk im Abbildungsteil aufgenommen ist, werden im Text die Werkangaben nicht aufgeführt, da sie im Abbildungsnachweis zu finden sind.

<sup>3</sup> Vgl. Dan Flavin: "... in daylight or cool white", in: Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa / Vancouver Art Gallery / [The Jewish Museum, New York], Ottawa 1969, S. 8–22.

<sup>4</sup> Die Begriffe *installations in fluorescent light*, *image-object*, *proposal*, *situation* und *system* verwandte Dan Flavin in Schriften; sie sind im vorliegenden Text kursiv hervorgehoben.

<sup>5</sup> Dan Flavin: some other comments..., in: *Artforum*, Vol. 6, No. 4, Dezember 1967, (S. 20–25), S. 21.

gesucht hatte. Nachdem die Priester der Mailänder Kirche Arbeiten von Flavin in der Villa des Grafen Giuseppe Panza di Biumo in Varese gesehen hatten, waren sie über das New Yorker Dia Center for the Arts 1996 auf Flavin zugegangen und hatten ihn um eine Installation für die Mailänder Kirche gebeten. Dan Flavin stand dem Projekt sehr skeptisch gegenüber und sagte erst zu, als ihm das soziale Umfeld der Kirche näher erläutert worden war.

Berücksichtigt man Flavins künstlerische Laufbahn bietet sich eine ironische Interpretation an. Ein Beispiel der Ironie zeigt die Mitte der sechziger Jahre entstandene Installation *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* (Abb. 33), in der Flavin in Titel und Ausführung auf das Fehlen der Farbe Grün in Mondrians Gemälden anspielt. Flavin ironisierte Mondrians Kunstansatz der zwanziger Jahre, ausschließlich die Primärfarben Rot, Gelb und Blau zu verwenden, indem er in der Mondrian gewidmeten Installation allein die "fehlende" Farbe Grün einsetzte. Die, oft humorvolle, Ironie wurde zu einem Charakteristikum, das Flavins Leben und Arbeit, sowohl die Installationen als auch die Schriften, kennzeichnete.

Es ist anzunehmen, dass Flavin in seiner letzten Arbeit den religiösen Ort ironisierte, indem er diesen mit einfachen Leuchtstofflampen bestückte. Die den Rosenkranz betenden und die Messe feiernden Gläubigen werden in ein blaues Licht getaucht, das an den weltlichen Einsatz der Lampen in Diskotheken oder Vergnügungsvierteln denken lässt. Flavin vollführte einen letzten ironischen Streich, indem er gerade für die sein Kunstsystem abschließende Arbeit einen Entwurf im religiösen Kontext ausführte. Der Künstler Dan Flavin lässt die Arbeit mit einem Augenzwinkern zurück.

Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Lichtkunst des amerikanischen Künstlers Dan Flavin. Der Künstler selbst bezeichnete seine Kunstwerke mit Licht als *installations in fluorescent light*. Diese werden in der Literatur allgemein der Skulptur der Minimal Art zugerechnet. Doch können Flavins Arbeiten tatsächlich als Skulptur bezeichnet werden? Die erste Fragestellung der vorliegenden Untersuchung liegt in der kritischen Überprüfung der Zuordnung von Flavins Kunst zur Skulptur. Dabei wird zum einen auf die Kunst Dan Flavins geblickt, zum anderen auf Kunstwerke im Kontext der sechziger Jahre. Im Vergleich der Kunst Flavins mit der Lichtkunst und der Minimal Art soll die Fragestellung der möglichen Bezeichnung eingegrenzt und begründet werden.

Eine eingehende Darstellung der *installations in fluorescent light* erfolgt durch die Beschreibung der Kunsterfahrung und durch die Erläuterung der Prinzipien, die ihnen zugrunde liegen. Flavin selbst bezeichnete seine Kunst als ein *system*. Dieses System

wird nach Kategorien untersucht, die durch die Art der Installation im Raum bestimmt sind.

Bei der Betrachtung der *installations in fluorescent light* von Dan Flavin richtet sich das Augenmerk nicht allein auf diese. Andere künstlerische Ausdrucksweisen sollen ebenso berücksichtigt werden, nämlich Flavins künstlerischer Beginn Ende der fünfziger Jahre und die für Installationen angefertigten Zeichnungen. Die Erörterung dieser Kunstformen dient auch der Fragestellung einer Zuordnung der Werke zur Skulptur, aber ebenso der zweiten Fragestellung der Arbeit. Sie untersucht die möglichen Inhalte einer *installation in fluorescent light*, die dem Kunstbetrachter vermittelt werden. Da in den Objekten der Lichtinstallationen keine abbildende Darstellung zu finden ist, wird diesen eine gewisse "Inhaltsleere" zugesprochen. Es stellt sich die Frage, welche neue Art von Inhalt Flavins Werken zugrunde liegt und welche Parallelen in der Lichtkunst und der Minimal Art dabei aufzuzeigen sind.

Neben der Beantwortung dieser beiden Fragestellungen sind zusätzliche Ziele der vorliegenden Arbeit, sowohl einen Überblick über die Kunst Dan Flavins zu geben als auch die Kunst Dan Flavins in einen kunsthistorischen Kontext zu stellen, zum einen in den Kontext der Moderne vor den sechziger Jahren, zum anderen in den Kontext der Kunst der sechziger Jahre mit Minimal Art und Lichtkunst.

Eine wichtige Grundlage zur Erforschung der Kunst Dan Flavins waren die Kataloge der Einzelausstellungen in amerikanischen und europäischen Museen mit ihren Abbildungen, Werkbeschreibungen und Aufsätzen: der Katalog der Retrospektive von Ottawa / Vancouver / New York, 1969/1970, mit Katalogeinträgen zu Werken von 1962 bis 1973 durch Brydon Smith und Aufsätzen von Dan Flavin, Mel Bochner und Donald Judd, als auch das dazugehörige Supplement mit Werkbeschreibungen von Brydon Smith; die beiden Katalogbände von St. Louis, 1973, zu Zeichnungen und Installationen, mit Katalogbeiträgen von Emily S. Rauh und Dan Flavin; der Katalog von Köln, 1973/1974, mit Abbildungskommentaren der Werke von 1962 bis 1973 durch Dan Flavin, einer umfangreichen Schriftensammlung des Künstlers und einem Aufsatz von Manfred Schneckenburger, als auch das dazugehörige Supplement mit Werkbeiträgen von Evelyn Weiss und Dieter Ronte; der Katalog von Basel, 1975, mit Aufsätzen von Don Judd, Dan Flavin, Carlo Huber und Franz Meyer; die beiden Katalogbände von Edinburgh, 1976, mit Schriften von Dan Flavin; der Katalog von Fort Worth, 1976/1977, zu einer Ausstellung von Zeichnungen und zu einer Ausstellung von Installationen, mit Aufsätzen von Jay Belloli und Emily S. Rauh sowie Werk-erläuterungen von Emily S. Rauh und Dan Flavin; der Katalog von Los Angeles / Washington D. C. / Bordeaux / Otterlo, 1984/1986, zu der Werkserie "*monuments*" for

V. *Tatlin*; der Katalog von Baden-Baden, 1989, mit Aufsätzen von Jochen Poetter, Madleine Deschamps und Dan Flavin; der Katalog von Mönchengladbach, 1990, mit einem Aufsatz von Dierk Stemmler; der Katalog von Frankfurt a. M., 1993, mit Aufsätzen von Klaus Gallwitz und Beatrice von Bismarck sowie einem Statement von Dan Flavin; der Katalog zur Eröffnung des Kunstbaus in München, 1994, mit Aufsätzen von Helmut Friedel, Friedrich Kiessler und Dan Flavin; der Katalog zur postumen Installation in Mailand 1998, mit Aufsätzen von Michael Govan und anderen; der Katalog des Centro Cultural Light in Rio de Janeiro, 1998, mit Aufsätzen von Chrissie Iles und Marc Pottier und der Katalog von Berlin, 1999, mit einem Aufsatz von Fiona Ragheb und Werkbesprechungen von Joseph Kosuth, Frances Colpitt, Michael Govan, Brydon Smith, Jonathan Crary, Tiffany Bell, Michael Newman, sowie mit Schriften des Künstlers.

Zu den Ausstellungen und Werken Dan Flavins in Museen und Galerien gibt es seit den sechziger Jahren eine Vielzahl von Rezensionen, die in Text und Bild Einblick in die Ausstellungssituationen geben. Ferner liegen Aufsätze in Kunstzeitschriften, Zeitungen, Katalogen und Büchern vor. Unter den Aufsätzen geben zum Beispiel jene von Donald Judd, 1969, Jay Belloli, 1977, Frederik Leen, 1992, und Marianne Stockebrand, 1996, eine gute Einführung in die Kunst der *installations in fluorescent light*.

Neben den Studien der Literatur und der Anschauung von Kunstwerken waren, im Sinne der Oral History, eine weitere wichtige Grundlage vorliegender Ergebnisse Gespräche mit Assistenten des Künstlers, Kuratoren und Galeristen, die Dan Flavin kannten und mit ihm zusammengearbeitet haben. Leider konnte ein Gespräch mit dem Künstler nicht mehr stattfinden, da er zum Zeitpunkt der ersten Forschungen bereits schwer krank war. Eine wichtige Quelle waren die Schriften Dan Flavins.

Im universitären Bereich Deutschlands liegt eine Monographie zur Kunst Dan Flavins von Matthia Löbke vor, die als Dissertation 1996 eingereicht<sup>6</sup> und 1999 veröffentlicht wurde. Im Mittelpunkt von Löbkes Arbeit steht der Aspekt der Farbe. Im ersten Teil erörtert Löbke das Problemfeld Farbe allgemein. Daran anschließend wird die Farbe und ihr Einsatz innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts untersucht und in Bezug zu Flavins Kunst gesetzt. Neben der bildlichen Ausdehnung der Farbe in den Raum steht die Entmaterialisierung der Farbe als Licht. In weiteren Kapiteln wird die Integration des Raums und des Betrachters vorgestellt. Im zweiten Teil der unveröffentlichten Arbeit nahm Löbke sehr genaue Werkbesprechungen vor. Im zweiten Teil der veröffentlichten Fassung dagegen wurden Installationen Dan Flavins als

---

<sup>6</sup> Ferner wurden Magisterarbeiten von Mirjana Beneta, Silke Johannes, Edgar Kroll, Alexandra Keiser, Ingmar Lähnemann und Tobias Vogt abgeschlossen.



Werküberblick chronologisch geordnet. Löbke bietet damit eine umfangreiche Zusammenstellung von 439 Werke, wie es sie zuvor noch nicht gegeben hat.

In der Einleitung geht Löbke nur kurz auf Dan Flavins Zuordnung zur Minimal Art ein und erläutert wichtige Schriften. In vorliegender Arbeit dagegen wird der Zusammenhang zur so genannten Minimal Art in einem eigenen, größeren Abschnitt näher untersucht und hinterfragt. Ferner werden nicht allein die ausgeführten *installations in fluorescent light* erörtert, sondern zudem die Zeichnungen Dan Flavins.

Zwei Dissertationen liegen vor, die Dan Flavins Werke in Bezug zu anderen Künstlern der sechziger Jahre stellen. James S. Meyer liefert in seiner Arbeit "The Genealogy of Minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris" anhand von Ausstellungen und Aufsätzen eine sehr genaue Übersicht zu den Zusammenhängen der Minimal Art in New York von 1959 bis 1967. Zu Recht hinterfragt Meyer die Minimal Art als Bewegung. Minimal Art ist keine stilistische Einheit, sondern ein Feld von Differenzen. Überarbeitet und um die Künstlerin Anne Truitt erweitert, erschien Meyers Arbeit 2001 unter dem Titel "Minimalism. Art and Polemics in the Sixties". Auch in vorliegender Arbeit wird Flavins Zuordnung zur Minimal Art untersucht, allerdings steht für den Vergleich die Kunsterfahrung von Einzelwerken Dan Flavins, Donald Judds und Carl Andres im Mittelpunkt.

Die Dissertation "Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Joseph Beuys / Andy Warhol / Dan Flavin" von Gabriele Reisenwedel-Terhorst wurde 1999 eingereicht. Die Autorin vergleicht die Kunst Dan Flavins bezüglich der Verwendung von Alltagsmaterialien mit jener von Joseph Beuys und Andy Warhol, allerdings sind die Materialien und die Intentionen der drei Künstler sehr unterschiedlich. In vorliegender Arbeit wird ein Vergleich mit der Kunst Donald Judds und Carl Andres sowie mit jener der Kunstlicht-Künstler François Morellet, Keith Sonnier und Stephen Antonakos vorgezogen.

Da zur Zeit der Literaturrecherche die Werkübersicht zur Kunst Dan Flavins von Matthia Löbke noch nicht vorlag und das Archiv des Dan Flavin Estates nicht für Forscher zugänglich war, wurde als Basis dieser Arbeit sowohl mithilfe der Literatur und des Archivmaterials verschiedener Museen als auch mithilfe präsentierter Werke in Ausstellungen und Sammlungen eine chronologische Übersicht von Werkbeispielen angelegt. Abhängig von den vorgefundenen Angaben konnten Titel, Datum, Art der Arbeit, Material, Dimensionen, erste Ausstellung, Literatur- und Abbildungsnachweis, Besitzer und Bedeutung der Widmung der einzelnen Arbeiten weitgehend vollständig festgehalten werden. Ergänzt wurde die Werkübersicht durch die chronologische Auflistung der Ausstellungen und deren Rezensionen, sodass einzelne Werke bestimmten Ausstellungen zugeordnet werden konnten. Die aufgestellte Übersicht diene als eine

wichtige Grundlage, um Flavins künstlerische Entwicklung nachvollziehen zu können. Zusammen ergeben die erarbeitete Werkübersicht der Autorin mit etwa 350 *installations in fluorescent light* und jene von Löbke mit 436 *installations in fluorescent light* – unter Vermeidung einer Doppelzählung – einen Überblick über ca. 575 Werke. Ein komplettes Werkverzeichnis wird seit 1998 unter der Leitung von Tiffany Bell vom Dan Flavin Estate und dem Dia Center for the Arts, New York, erstellt.

Die in vorliegender Arbeit angewandte Methodik hat sich im Laufe der Zeit entwickelt. Von Anfang an war Ausgangs- und Bezugspunkt der Untersuchung die wiederholte Kunsterfahrung am Originalwerk. Ein wichtiges Hilfsmittel wurde die genaue Beobachtung und Beschreibung der Anschauung vor Ort.<sup>7</sup> Es wurde dabei versucht, Aspekte der Kunstwerke sprachlich zu fassen, die sich erst durch das Studium des Kunstwerks erschließen. Eine alleinige Faktenbeschreibung reicht zum Verständnis eines Kunstwerks sowohl in Flavins Kunst als auch in jener der Minimal Art und der Lichtkunst nicht aus. Die Werke überzeugen durch ihre Wirkung<sup>8</sup> auf die Architektur und den Betrachter. Es gilt nicht mehr allein ein Objekt und dessen implizite Integration des Betrachters zu untersuchen, sondern die unterschiedliche Gewichtung und Interaktion der drei Komponenten Objekt, Raum und Betrachter.

Für jegliche Kunsterfahrung ist die visuelle Wahrnehmung des Betrachters von großer Bedeutung. Bei der Beschreibung und Interpretation der hier vorgestellten Kunstwerke stand im Sinne der Rezeptionsästhetik oder der kunstgeschichtlichen Hermeneutik<sup>9</sup> die Kunsterfahrung im Mittelpunkt. Die Werke Dan Flavins bestimmten das methodische Vorgehen, das der Theorie der ästhetischen Erfahrung<sup>10</sup> zuzuordnen ist. Der Betrachter ist nicht implizit<sup>11</sup>, sondern explizit<sup>12</sup> integriert.

---

<sup>7</sup> Zur Bedeutung der Erfahrung des Anschauens vgl. zum Beispiel auch Michael Bockemühl: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, (Habilitationsschrift), Stuttgart 1985, S. 17. Vgl. Michael Bockemühl: Anschauen als Bildkonstitution, in: Kunstgeschichte – aber wie?, hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S. 63–82.

<sup>8</sup> Gottfried Boehm schrieb Mitte der neunziger Jahre in einem Aufsatz zu Richard Serras Werken, dass diese Kunst nicht allein durch die Beschreibung der Fakten, sondern vor allem auch durch ihre Wirkung erfahren werde. Vgl. Gottfried Boehm: Im Schwerefeld. Wege der Erfahrung mit Serras Plastik, in: Martin Schwander (Hg.): Richard Serra. Intersection Basel, Düsseldorf 1996, (S. 46–71), S. 47. Vgl. Gottfried Boehm: Was heißt: Interpretation?, in: Kunstgeschichte – aber wie?, hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S. 13–26.

<sup>9</sup> Vertreter des hermeneutischen Ansatzes sind die bereits erwähnten Kunsthistoriker Gottfried Boehm und Michael Bockemühl.

<sup>10</sup> "Ästhetische Erfahrung ist eine Theorie, wie auch immer man sie nennen mag – kunstgeschichtliche Hermeneutik, Rezeptionsästhetik oder Ikonik: die Schnittmenge der Begriffe bildet ästhetische Erfahrung. Sie ist eine Theorie anschauender Sinnvermittlung und die Praxis des Vollzugs eines erkennenden Sehens zugleich." Jürgen Stöhr: Der "Pictorial Turn" und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hin-führung zum Thema, in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, (S. 7–14), S. 8.

<sup>11</sup> Die Rezeptionsästhetik vertritt den Ansatz, dass ein Kunstwerk auf aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist. Der implizite Betrachter wird durch "innere Orientierungen" eines Kunstwerks, wie

Die Untersuchungen des Werks Dan Flavins ergaben, dass Flavin seine Installationen bis auf wenige Ausnahmen für eine bestimmte Raumsituation entworfen hat; des Öfteren auch mehrere Einzelobjekte für einen Raum. Die meist einzeln verkauften und dann allein präsentierten *installations in fluorescent light* in öffentlichen und privaten Sammlungen sind nahezu ausschließlich Werke von Raumsituationen einer bestimmten Ausstellung, von *situations*, wie Flavin die Konzeption für einen gesamten Raum nannte. Mit dem Verkauf und der damit einhergehenden Isolierung eines Werkes geht der eigentliche Ausstellungszusammenhang verloren, der vom Künstler in der Konzeption mitbedacht wurde. Daher ist es für die Forschung ein besonderer Gewinn, wenn Arbeiten permanent installiert sind, die von Flavin selbst in den Raumzusammenhang gesetzt wurden. Beispiele dafür sind Außenarbeiten an der Kunsthalle Baden-Baden von 1989, die Münchner Kunstbau-Installation *untitled (for Ksenija)* von 1994 und eine Außeninstallation zwischen Kunstbau und Lenbachhaus oder die Außen- und Innenarbeiten des Hamburger Bahnhofs in Berlin von 1996. Beispiele für Arbeiten kleinerer Dimensionen, die von Flavin vor Ort installiert wurden, finden sich in der Villa des Grafen Giuseppe Panza di Biumo in Varese und in The Dan Flavin Art Institute von Bridgehampton, Long Island, New York. Letzteres wurde vom Dia Center for the Arts, New York, gegründet und ist seit 1983 der Öffentlichkeit zugänglich. Die neun dort gezeigten Licht-Arbeiten waren fast alle vor ihrer Installation in Bridgehampton bereits in Ausstellungen gezeigt worden und wurden von Dan Flavin für den neuen Ort auf Long Island reinstalled.<sup>13</sup>

Der Raum im Erdgeschoss des Gebäudes bietet Platz für Wechselausstellungen, die Dan Flavin zu seinen Lebzeiten selbst mitbestimmen konnte. Im engen Treppenaufgang geleiten drei Arbeiten mit Rundlampen, in je einem anderen Weißton, den Betrachter in das erste Stockwerk, in dessen Vorraum die Zeichnung *untitled {drawing for icon IV (the pure land) (to David John Flavin [1933–1962])}* von 1962 hängt. Im großen Raum des ersten Stocks befinden sich sechs *installations in fluorescent light*, nämlich zwei Korridore und vier Eckarbeiten. Trotz der kleinen Dimensionen des Raums gelang eine optimale Präsentation, in der jeder Arbeit genügend Freiraum

---

Komposition, Bildausschnitt oder Perspektive integriert. Vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988, S. 240–257. Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992.

<sup>12</sup> Hans Dieter Huber verweist darauf, dass bei Installationen der Betrachter zu einer wichtigen Komponente des Systems werden kann. Dabei nimmt er einen *internen* Standpunkt ein. Vgl. Hans Dieter Huber: Erlernte Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman, in: Holger Birkholz [u. a.] (Hg.): Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses, Weimar 1995, (S. 104–125), S. 105.

gegeben ist und zugleich eine Interaktion der Arbeiten erreicht wurde.<sup>14</sup> Neben Flavins Arbeiten für den Innenbereich wird eine Außenarbeit präsentiert, die der Künstler speziell für die Fassade und die Seiten des Gebäudes konzipiert hat.

Eine Dokumentation von ursprünglichen Ausstellungssituationen bieten Fotografien und Zeichnungen. Flavin hielt bis in die siebziger Jahre Ausstellungssituationen in Entwurfszeichnungen fest. Seit Anfang der siebziger Jahre wurden die Licht-Arbeiten in einem Diagramm dokumentiert. Abbildungen von *situations* befinden sich in den Ausstellungskatalogen, aber auch in Zeitschriften und Zeitungen sowie auf Einladungskarten. In den Einzelausstellungskatalogen werden Abbildungen in der Regel von einem erläuternden Text begleitet, in dem man wichtige Details und Hintergründe der Arbeiten findet. Allgemein sollten neben dem Diagramm fotografische Dokumentationen von Ausstellungen, die von Dan Flavin konzipiert wurden, für spätere Präsentationen einer Arbeit vorbildlich sein. Denn bei unsachgemäßer Installation einer Arbeit kann deren Eindruck verfälscht werden, wie dies zum Beispiel bei einer *near-square cornered installation* in einer Ausstellung von 1999 der Fall war. Die Eckarbeit wurde leicht schräg in die Raumecke gestellt (Abb. 51 b) anstatt parallel zur Wand angebracht (Abb. 51 a). Sowohl die Wirkung der geometrischen Form als auch die Lichteffekte, wie zum Beispiel der Schatten der Halterungen, waren verändert. Es war nicht mehr eine Eckinstallation von Dan Flavin.

Dan Flavins Arbeiten mögen auf den ersten Blick als einfache Konstruktionen erscheinen, jedoch bedarf es einer genauen Kenntnis seiner Kunst, um die Werke mit der Sensibilität und Perfektion zu installieren, zu rezipieren und möglichst im Sinne des Künstlers zu verstehen.

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Faltblatt zu den Arbeiten in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, Long Island (N. Y.), Dia Center for the Arts, New York, mit einem Aufsatz von Tiffany Bell.

<sup>14</sup> Neben dem Raum der Licht-Arbeiten richtete Flavin einen kleineren ein, in dem Utensilien und Fotografien des Gebäudes aus der Zeit der Baptistenkirche ausgestellt sind. Dieser kleine Raum zeugt von Dan Flavins Respekt vor der ursprünglichen Nutzung des Gebäudes. Unter den Utensilien der ehemaligen Baptistenkirche findet sich ein Kreuz mit "Neon"-röhren, das die Fassade bekrönt hatte.

## 2 Die *installations in fluorescent light* von Dan Flavin

### 2.1 Die Kunsterfahrung des Betrachters

Wissenschaftler<sup>1</sup>, Künstler<sup>2</sup>, Kunstphilosophen<sup>3</sup> und Kunsthistoriker<sup>4</sup> arbeiteten in der Vergangenheit die unterschiedlichen Aspekte der Differenz zwischen Original und Reproduktion, zwischen originärer Seherfahrung und vermittelter Wahrnehmung von reproduzierten Kunstwerken heraus. Daher bleibt auch angesichts technisch immer besserer Reproduzierbarkeit das Betrachten von Originalen unverzichtbar. Besteht ein Kunstwerk zudem aus künstlichem Licht<sup>5</sup>, erschwert dieses, da immateriell, das Festhalten durch die Fotografie.

Flavins Lichtarbeiten können in einer Fotografie nicht adäquat wiedergegeben werden – dies stellte auch der Künstler 1967 fest.<sup>6</sup> Abhängig von der Zusammensetzung der Lichtarten und -farben im Raum differieren die Ergebnisse der Fotografie in ihrer Qualität. Relativ gute fotografische Resultate der Lichtwirkung werden erzielt, wenn die Farben der Leuchtstofflampen ohne zusätzliche Kunst- und Naturlichtquellen präsentiert werden und ihre Farben ein Mischlicht erzeugen, das dem Tageslichtspektrum entspricht. Die feineren Farbübergänge der Lichtwirkung auf der Architektur und die Farbinteraktionen können allerdings in der Fotografie nicht vollständig nachvollzogen werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Margaret S. Livingstone: Kunst, Schein und Wahrnehmung, in: *Gehirn und Kognition*, Heidelberg, 1990, S. 156–163.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Josef Albers: *Interaction of Colors*. Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970 (<sup>1</sup>1963), S. 40–42.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977 (<sup>1</sup>1963). Vgl. Anthony Hughes / Erich Ranfft: Introduction, in: Anthony Hughes / Erich Ranfft (Hg.): *Sculpture and its Reproduction*, London 1997, S. 1–6.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Boehm 1996, S. 47. Vgl. Hans Dieter Huber: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung in: Johannes Zahlten (Hg.): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart*. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag (Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart), Stuttgart 1991, S. 108–130.

<sup>5</sup> Auch Butterfield betont in seiner Veröffentlichung zu Installationen aus Licht und Raum die Bedeutung der Erfahrung am Original. Vgl. Jan Butterfield: *The Art of Light and Space*, New York 1993, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. Flavin, *some other comments*, 1967, S. 23.

Zwei wichtige Schriften bzw. Textsammlungen Flavins sind "some remarks..." von 1966 (in: *Artforum*, Vol. 5, No. 4, Dezember 1966, S. 27–29) und "some other comments..." von 1967. Der Editor der Zeitschrift von *Artforum* fügte ohne Absprache mit Flavin beim ersten Aufsatz den Zusatz "...excerpts from a spleenish journal" und beim zweiten "more pages from a spleenish journal" hinzu. Diese eigenmächtige Veränderung des Titels kritisierte Flavin in einem Brief an den Herausgeber im Februar 1968 (vgl. Dan Flavin: Letter to the Editor, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 6, Februar 1968, S. 4). Werden diese Aufsätze in der Literatur zitiert, wird meistens der vom Herausgeber der Zeitschrift stammende Untertitel hinzugenommen. In der vorliegenden Arbeit werden die Titel der Aufsätze nach Flavins Benennung aufgeführt.

Existiert in einem Raum ein Mischlicht aus Tages- und Kunstlicht, weichen die fotografischen Ergebnisse der Lichtfarben stärker von der Originalerfahrung ab.<sup>7</sup> Sehr große Diskrepanzen zwischen Original und Reproduktion weisen Arbeiten mit Weißtönen auf, da ihre Lichtintensität sehr hoch ist. Die vom Licht immateriell "bemale" Wand bekommt in der Fotografie im Unterschied zum originären Eindruck einen Braun- bzw. Grauton.<sup>8</sup>

Doch nicht allein an der Lichtwirkung im Raum, sondern auch an der Lichtquelle können Unterschiede zwischen Fotografie und Original festgestellt werden. Blaue und grüne Leuchtstofflampen besitzen beispielsweise vor Ort einen blauen bzw. grünen Glaskörper, auf Fotografien sind sie weiß.<sup>9</sup> Der Farbeindruck der in der Röhre gesammelten Farbe der roten und gelben Leuchtstofflampen ist dagegen in der Fotografie relativ unverfälscht wiedergegeben.

Flavins Kunst kann nicht anhand von Reproduktionen beschrieben werden, da die visuellen Erfahrungen nicht vollständig fotografisch übermittelt werden können. Aber noch weitere Gründe sprechen für das Studium am Original. Beschreibt man eine *installation in fluorescent light* von Dan Flavin, genügt es nicht, die Leuchtstofflampen-Konstruktion zu beschreiben, da diese sich auf ein Architekturelement oder sogar auf einen Gesamtraum bezieht. Die Fotografie kann lediglich einen Ausschnitt festhalten. Zudem bleibt das Licht nicht an den Lichtquellen, sondern breitet sich auf den umliegenden Oberflächen aus, die Architektur wird in Licht getaucht. Aber nicht nur die Architektur, sondern auch der Besucher wird vom farbigen Licht erfasst. So stehen sowohl die Konstruktion und die Architektur wie auch der Betrachter im Mittelpunkt der Kunstanschauung.

Der Autorin ist bekannt, dass Dan Flavin ein eingehendes Studium seiner Kunstwerke als unnötig ansah. Seiner Meinung nach sollte seine Kunst und die seiner Zeitgenossen schnell, "in *einem* Wahrnehmungsakt"<sup>10</sup> erfasst werden. Dennoch wurden, um die

---

<sup>7</sup> Die unterschiedlichen Erfahrungswerte mit und ohne Tageslichteinfall konnten an der Frankfurter Installation *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* von 1993 (Abb. 83) beobachtet werden. Ohne Tageslicht waren die Reflexionen sehr intensiv und nahezu poppig. Bei Tageslichteinfall waren sie dagegen sehr zart und verhalten. Die Arbeit wurde in der Magisterarbeit der Autorin eingehend vorgestellt.

<sup>8</sup> Siehe zum Beispiel Abb. 69 oder 80 a.

<sup>9</sup> Wenn Lampen auf einer Fotografie weiß erscheinen, ist die Fotografie überbelichtet. Wollte man die Farbe der Lichtquelle auf der Fotografie erreichen, müsste man kürzer belichten. Dann würde der übrige Raum allerdings zu dunkel erscheinen. Freundliche Mitteilung von Herrn Achim Werner, Fotograf, Nürnberg, Sommer 1998.

<sup>10</sup> Franz Meyer: [Dan Flavins Zeichnungen, Diagramme und Druckgraphik], in: Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin / Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Kunsthalle und Kunstmuseum Basel 1975, o. S.: " 'One should not have to pause over art any longer' [sagte Dan Flavin]. Das Kunstwerk soll also nicht in aufeinanderfolgenden Wahrnehmungsakten nach und

wahrnehmungspsychologischen Aspekte der Arbeiten analysieren zu können, für vorliegende Arbeit mehrere Rauminstallationen im Original über einen längeren Zeitraum eingehend untersucht. Im Kapitel der Kunsterfahrung werden davon zwei Arbeiten vorgestellt und verglichen, die ältere Raumbarriere *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light* von 1968 und die jüngere Rauminstallation *untitled (for Ksenija)* von 1994. Die Wahl fiel auf mehrfarbige Arbeiten, bei denen auch die Interaktionen der Farben aufgezeigt werden können, jedoch sei darauf hingewiesen, dass Flavin auch monochrome und viele Arbeiten in Weißtönen schuf.

### 2.1.1 Die Raumbarriere *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*, 1968

[Flavin's] art implies that we use our own eyes and minds to see our environment directly, and his unique and personal transformation of it.

Jay Belloli, 1977<sup>11</sup>

#### 2.1.1.1 Entstehung der Installation

Die Installation *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* konzipierte Dan Flavin 1968 für die Wanderausstellung *Minimal Art*.<sup>12</sup> Bei der ersten Station in Den Haag besaß das Objekt eine Gesamtlänge von 55 ft bzw. 16,76 m<sup>13</sup>, bei der zweiten in Düsseldorf nur noch 14,25 m<sup>14</sup> (Abb. 39). Abhängig von der Dimension des Raums hatte Flavin die Länge der Barriere bzw. die Anzahl der Module variiert.

---

nach erfahren werden, auf einem Wege, der Stufe um Stufe zu stärkerer Wirkung führt, sondern auf einmal, in *einem* Wahrnehmungsakt."

Stuart Morgan widerspricht Flavins Intention des schnellen Wahrnehmungsaktes und stellt für *Ultra-Violet Fluorescent Light Room* von 1968 fest, dass sich die Besucher wegen der den Raum verändernden Lichtwirkung des Kunstwerks lange Zeit im Raum aufhielten. Vgl. Stuart Morgan: No Wars, No Fanny, in: *Artscribe*, No. 74, März/April 1989, (S. 12–13), S. 13.

<sup>11</sup> Jay Belloli: Introduction to the installations in fluorescent light of Dan Flavin, in: Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972–1975 / Dan Flavin: installations in fluorescent light 1972–1975, Ausstellungskatalog, The Fort Worth Art Museum / The Art Institute of Chicago / University Art Museum Berkeley (Cal.), Fort Worth 1977, (S. 19–32), S. 32.

<sup>12</sup> Den Haag 23.03.–26.05.1968, Düsseldorf 17.01.–23.02.1969 und Berlin 23.05.–27.04.1969. Vgl. *Minimal Art*. Andre, Bladen, Flavin, Grosvenor, Judd, LeWitt, Morris, Smith, Smithson, Steiner, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1969.

<sup>13</sup> Vgl. Ira Licht: Dan Flavin, in: *Artscanda*, Vol. 25, Dezember 1968, (S. 62–64), S. 62. Vgl. Dan Flavin, three installations in fluorescent light. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1973/1974, S. 28.

<sup>14</sup> Vgl. *Minimal Art* 1969, S. 31.

1974 erwarb der italienische Sammler Graf Giuseppe Panza di Biumo aus Varese *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*.<sup>15</sup> Panza di Biumo kaufte in den sechziger und siebziger Jahren zahlreiche Kunstwerke des Action Painting, der Pop Art, der Minimal Art und der Concept Art. Allein von Dan Flavin sind 22 Werke im Bestandskatalog seiner Sammlung 1980 verzeichnet. Panza di Biumo zeigte die Kunstwerke in zahlreichen Ausstellungen<sup>16</sup>, allerdings nicht immer im Sinne der Künstler. Als *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* im Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid 1988 ausgestellt wurde, distanzierte sich Flavin von der Autorschaft der Arbeit.<sup>17</sup> Die Module waren nicht mehr im Sinne des Künstlers zusammengesetzt.<sup>18</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass sich Flavin zu Lebzeiten gegen eine inadäquate Installation einer Arbeit wehrte, indem er ein Werk aberkannte.

Als Panza di Biumo seine Sammeltätigkeit aufgab, schenkte und verkaufte er 1991 einen großen Teil seiner Kollektion an das New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum. Auch *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* ging dabei in den Besitz des amerikanischen Museums über. Der neue Besitzer ließ die Arbeit 1993 anlässlich der Ausstellung *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei und Plastik 1913–1993* im Berliner Martin-Gropius-Bau und in der Londoner Royal Academy of Arts unter Aufsicht von Flavins Assistent Steve Morse nach Anweisungen des Künstlers neu zusammensetzen.<sup>19</sup> In der Londoner Ausstellung hatte die Installation eine Gesamtlänge von 44 ft (13,38 m).<sup>20</sup>

Die Arbeit *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* ist nach *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* von 1966 Flavins zweite Raumbarrriere. Zugleich ist sie die erste Raumbarrriere aus rechteckigen, gestaffelten Einheiten. Sie war eine von Flavins Favoriten, zum einen wegen des

---

<sup>15</sup> Vgl. Germano Celant: *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Action Painting, Newdada, Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art*, Mailand 1980, S. 104.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. *Un Choix d'Art Minimal dans la Collection Panza*. Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner, Ausstellungskatalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990.

<sup>17</sup> Freundliche Mitteilung von Frau Susan Cross, Collections Curatorial Assistant des Solomon R. Guggenheim Museums, New York City, in einem Brief vom 22.03.1995.

Auch Dan Flavins Künstlerkollege und Freund Donald Judd hatte mit dem Sammler Schwierigkeiten; vgl. David Barry Raskin: *Donald Judd's Skepticism*, (Dissertation), UMI Dissertation Services, Ann Arbor / Michigan 2000, S. 10–11.

<sup>18</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>19</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>20</sup> Vgl. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 484.



Farbeffekts, zum anderen wegen der Stimmigkeit der Struktur des Grundsystems der sich überlappenden Module.<sup>21</sup>

Im Titel benannte Dan Flavin die Art der Konstruktion und fügte in Klammern eine Widmung hinzu. Erstens bezeichnet der Titel die Konstruktion als "künstliche Barriere", da sie zwar einen Teil des Ausstellungsraumes versperrt, aber aufgrund ihrer geringen Höhe vom Besucher ohne Schwierigkeiten überwunden werden kann. Zweitens beschreibt der Titel die Farben der Barriere, Rot und Blau, und betont das Blau durch eine Repetition. Dan Flavin verarbeitete zwar die gleiche Anzahl an roten und blauen Röhren, jedoch sind die blauen Lampen mit 4 ft (61 cm) doppelt so lang wie die roten mit 2 ft (122 cm). Es ist anzunehmen, dass Dan Flavin die Farbe Blau im Titel zweifach erwähnte, da ihr Anteil in der Arbeit doppelt so groß ist. Gewidmet ist die Arbeit Flavin Starbuck Judd, dem Sohn von Donald und Julie Judd, der zwei Monate vor Ausstellungsbeginn, am 23. Januar 1968, geboren wurde. Der 1994 verstorbene Donald Judd war ein Künstlerkollege und Freund Dan Flavins, der gleichfalls an der Ausstellung *Minimal Art* in Den Haag beteiligt war.

Anlässlich der Einzelausstellung *corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin* im St. Louis Art Museum entstand 1973 eine zweite Edition der Barriere, die vereinfacht mit *untitled (to Flavin Starbuck Judd)* betitelt wurde. Eine Variation ist die Raumbarriere *untitled* von 1970 (Abb. 46)<sup>22</sup>, die wie die Arbeit von 1968 als gestaffelte Barriere rechteckige Module aus roten und blauen Lampen besitzt. Im Unterschied zur Arbeit von 1968 bestehen die Module grundsätzlich aus 8-ft-langen Standardlampen. Die Barriere von 1970 ist daher viermal so hoch wie die von 1968 und überragt mit 8 ft (244 cm) Höhe den Ausstellungsbesucher.

Für die Ausstellung in St. Louis<sup>23</sup> entstand im Dezember 1972 die Skizze *a final rough sketch with accompanying inscriptions for placing in Gallery 18 of The St. Louis Art Museum another version of the first overlapping modular barrier of fluorescent strip*

---

<sup>21</sup> Vgl. Emily S. Rauh / Dan Flavin: Catalogue, in: *corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin*, Ausstellungskatalog, Volume II, The St. Louis Art Museum 1973, (S. 6–47), S. 40.

<sup>22</sup> Mit 13 Modulen wurde die Arbeit 1997/1998 in der Ausstellung *Dan Flavin (1962/63, 1970, 1996)* im New Yorker Dia Center for the Arts gezeigt. Vgl. Michael Govan: [Dan Flavin], in: Faltblatt zur Ausstellung *Dan Flavin. (1962/63, 1970, 1996)*, Dia Center for the Arts, 22. Mai 1997–14. Juni 1998, o. S.

Die erste Edition entstand für den Schlafbereich von Donald Judds New Yorker Spring Street Loft, wo sie sich noch heute befindet. Freundliche Mitteilung von Herrn Peter Ballantine, New York City, 24.11.1997. Zur Abbildung von *untitled*, 1970, im Schlafbereich von Donald Judds Studio vgl. Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden / Städtische Kunstsammlungen Chemnitz / Badisches Landesmuseum Karlsruhe / The Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 22–23.

<sup>23</sup> Seit Dezember 1971 fertigte Dan Flavin Entwurfsskizzen und Diagramme für die Ausstellung von Installationen in St. Louis an. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, S. 6–32.

*lighting, "(to Flavin Starbuck Judd)" of 1968 (Abb. 57)*<sup>24</sup>. Sie zeigt die Überlappung von zwei Modulen in Perspektivansicht. Die Lampen sind auf die Blöcke der Halterungen reduziert, um den Monteuren des Museums den Aufbau der Arbeit möglichst einfach zu erklären. Die Aneinanderreihung der Module aus Lampenhalterungen, die hier exemplarisch aufgezeigt wird, galt für alle weiteren Variationen der gestaffelten Raumbarrrieren, die Flavin bis 1975 anfertigte.<sup>25</sup>

Gibt die Skizze für alle Variationen der gestaffelten Raumbarrrieren eine allgemein gültige Information über die Anordnung zweier Module, können bezüglich der Anordnung im Raum Hinweise in Flavins Grundrisszeichnungen für Ausstellungen gefunden werden. Denn vergleicht man die Entwurfsskizzen *another total installational floor plan* von Dezember 1971 (Abb. 53) und *another floor plan for the entire temporary exhibition area* von Januar 1972 (Abb. 55), die einen Vorschlag für die Gesamtsituation und die endgültige Präsentation der Barriere in der Ausstellung von St. Louis zeigen<sup>26</sup>, mit der Installation der Barriere im Londoner Museum, die unter der Supervision von Dan Flavin vorgenommen und unter seinem Assistenten Steve Morse ausgeführt wurde, kann ein bestimmtes Prinzip festgestellt werden: Die Staffelung der Barriere beginnt von einer Tür aus und läuft von dort zur gegenüberliegenden Wand.<sup>27</sup> Sie geleitet den Betrachter in den Raum.

### 2.1.1.2 Beschreibung des Objekts und seiner Präsentation im Raum

In der Ausstellung *American Art in the 20<sup>th</sup> Century. Painting and Sculpture 1913–1993* befand sich *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* im letzten Raum der Londoner Royal Academy of Arts. In einer Länge von 44 ft (13,38 m) durchquerte die Barriere den Raum, zusammengesetzt aus

---

<sup>24</sup> Flavin beschriftete die Zeichnung: "modular construction and fitting together of the modules". Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, S. 23. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 37.

<sup>25</sup> Die letzte Raumbarrriere ist *untitled (affectionately, to Jay, enroute)* von 1968–1975; Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 73. Alle Varianten der Serie der Raumbarrriere sind Bodenobjekte, die den Raum von einer Wand zu der anderen durchqueren und abhängig von der Dimension des Raums aus unterschiedlich vielen Modulen bestehen. Die horizontalen Lampen sind nach oben und die vertikalen Lampen zur Seite ausgerichtet. In Lampenlänge und -farbe und in der Art der Zusammensetzung des Moduls variieren sie.

<sup>26</sup> In der früheren Skizze vom 16. Dezember 1971 *a preliminary installational plan for the entire temporary exhibition area* (Abb. 52) hatte Flavin noch keine Türen eingezeichnet und die Platzierung der Barrrieren quer im Raum erwogen.

<sup>27</sup> In der Einzelausstellung von Basel nahm Flavin eine andere Art der Installation vor. Er ließ eine Barriere von der Ecke aus nahe der Wand verlaufen. Dies hing wahrscheinlich mit der dortigen Raumsituation zusammen: die unteren Teile der Wände wiesen Heizungskästen auf. Vgl. Flavin, Basel 1975, o. S., Arbeit in Saal VII. (Siehe Abb. 70).

zwanzig gleichen Einheiten<sup>28</sup> bzw. Modulen, die nach dem System der Staffelung um eine halbe Röhrenlänge installiert sind. Während die eine Seite an der Wand anschloss, an der sich die Eingangstür befand, blieb zwischen Barriere und Wand an der gegenüberliegenden Seite ein Freiraum bestehen.

Die Module beschreiben jeweils ein Rechteck, das aus vier Leuchtstofflampen zusammengesetzt ist. Die zwei 2-ft-langen Lampen bilden im Rechteck die Horizontalen, die zwei 4-ft-langen die Vertikalen, sodass ein Modul eine Höhe von 2 ft (61 cm), eine Breite von 4,37 ft (133 cm)<sup>29</sup> und eine Tiefe von 0,33 ft (10 cm) aufweist. Den horizontalen Halterungen sind die blauen Leuchtstoffröhren zugeordnet, die nach oben strahlen, den vertikalen die roten, die nach außen gerichtet sind.

### 2.1.1.3 Kunsterfahrung des Betrachters

Betrat der Besucher in der Londoner Ausstellung den vorletzten Raum, konnte er bereits das blaue Licht aus dem letzten Raum wahrnehmen und wurde neugierig, woher das Licht stammte. Das Licht lockte den Betrachter zur Lichtquelle.

Beim Betreten des letzten Ausstellungsraums tauchte der Besucher in eine blaue Raumatmosphäre ein und war kurzzeitig durch die Intensität und die Farbigkeit des Lichts geblendet.<sup>30</sup> Der Raum war abgedunkelt und besaß außer den Lampen der Barriere keine weitere Lichtquelle. Erschien bei Eintritt des Raums die Lichtatmosphäre als dunkelblauer Ton, nahm die Farbintensität bei länger andauerndem Aufenthalt kontinuierlich ab, bis der Raum in eine hellere blaue Atmosphäre übergegangen bzw. umgestimmt war.<sup>31</sup> Da durch die Mischung des blauen und roten Lichts nicht das Spektrum von Tageslicht vorlag, vermochte sich das Auge nicht vollständig anzupassen.<sup>32</sup> Die Intensität eines durch das Licht blau gefärbten Papiers

---

<sup>28</sup> Objektkomponente und Objekteinheit werden im vorliegenden Text unterschieden: Eine Objektkomponente setzt sich aus einer einzigen oder aus mehreren Objekteinheiten zusammen. Besteht eine Arbeit aus mehreren Objekteinheiten, wird auch von Modulen gesprochen.

<sup>29</sup> Die Breite des Moduls wird von der Länge der 4-ft-Standardlampen und der Tiefe der beiden vertikal stehenden Lampen bestimmt. Vom Ausstellungskatalog *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* (1993, S. 484) sind die Angaben der Höhe 24 in. (= 2 ft) und der Tiefe 4 in. (= 0,33 ft) übernommen. Da es sich bei der Arbeit um ein Objekt handelt, wird die Breite eines einzelnen Moduls nicht angegeben, sondern die Gesamtbreite von 257 in. Aus diesen vorhandenen Maßen und den Längenangaben der Leuchtstofflampen konnte die Rahmenbreite für eine Komponente errechnet werden, die 52,38 in. = 4,37 ft = 1,33 m beträgt ( $527 \text{ in.} = 5 \times (48 \text{ in.} + 2x) + 5 \times 28 + (24 + 1,5 x)$ ;  $x = 2,19 \text{ in.}$ ;  $x$  ist die Seitenbreite der vertikalen, roten Halterung).

<sup>30</sup> Zur Blendung vgl. Handbuch für Beleuchtung, hg. von der Schweizerischen Lichttechnischen Gesellschaft [u. a.], 5., völlig neu bearbeitete Auflage, Landsberg 1992, Kapitel I – 2.2.4.1, S. 10–11.

<sup>31</sup> Das menschliche Auge passt sich nicht nur verschiedenen hohen Beleuchtungsniveaus an, sondern ebenso, bis zu einem gewissen Grad, der Lichtfarbe. Vgl. Handbuch für Beleuchtung 1992, Kapitel I–1, S. 27. Die Irritation des Menschen wird nicht in einer Fotografie festgehalten.

<sup>32</sup> Das Auge ist nur adaptionsfähig, wenn im Licht alle Spektralbereiche vorhanden sind. Vgl. Harald Küppers: *Farbe. Ursprung, Systematik, Anwendung*, 2. Auflage, München 1973, S. 37. Zur Adaption vgl.

wurde zwar mit der Zeit heller, verlor aber in der Wahrnehmung des Betrachters niemals seine blaue Einfärbung. In Wirklichkeit<sup>33</sup> blieb das Papier natürlich weiß.

Jedoch wurde der Raum nicht allein von der Lichtausstrahlung dominiert, sondern zusätzlich von der frei stehenden Bodenkonstruktion des Objekts, das den Raum durchquerte und so eine Wand mit der gegenüberliegenden verband. Dadurch wurde die Hälfte des Raums für den Betrachter unzugänglich gemacht. Wie der Titel der Arbeit besagt, ist die Absperrung allerdings nur "künstlich", da ein Erwachsener eine 2-ft-hohe Barriere leicht überwinden kann. Doch die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk sowie die intensiv strahlenden Lichtquellen halten den Betrachter davon ab.<sup>34</sup>

Auch wenn die Barriere aus zwanzig Modulen besteht, wirkt sie wie eine geschlossene Einheit. Beim ersten Eindruck nehmen Beobachter in der Regel zuerst an, dass die Barriere aus quadratischen Modulen zusammengesetzt ist<sup>35</sup>; dieser kann sich einstellen, da die Module durch die Staffelung um eine halbe Röhrenlänge in zwei quadratische Formen unterteilt sind.

Die Betrachtung des Kunstobjekts wurde in der Regel nicht allein von einem Standpunkt aus vollzogen, da der halbe, nicht abgesperrte Teil des Ausstellungsraums zum Begehen genutzt werden konnte. Ein Wechsel der Position konnte eine damit zusammenhängende Veränderung des Gesamteindrucks der Barriere bewirken. Wurde ein Standpunkt nahe dem Eingang gewählt, bestimmte der Metallrahmen den Eindruck der Barriere, denn die vertikalen Halterungen verdeckten mit zunehmender Entfernung die Sicht auf die roten Röhren. Durch die Rahmen wurde die Staffelung der Barriere betont, die sich geradlinig durch den Raum zog. Suchte der Besucher einen Standpunkt an der gegenüberliegenden Wandseite auf, bot sich ihm ein anderes Gesamtbild, denn die Arbeit wurde dort nicht von den vertikalen Halterungen, sondern von den roten Röhren dominiert. Die Barriere schien sich nicht geradlinig durch den Raum zu ziehen, sondern leicht konkav zu verlaufen. Diese Irritation wurde durch die Ausstrahlung des roten Lichts evoziert.<sup>36</sup>

---

auch James J. Gibson: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung, München/Wien/Baltimore 1982, S. 234. Zur Adaptionszeit vgl. Handbuch für Beleuchtung 1992, Kapitel III – 1.1, S. 5, Abb. III – 1.1/7.

<sup>33</sup> Zum Begriff der Wirklichkeit vgl. Paul Watzlawick: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?, München 1996.

<sup>34</sup> Eine weitere Möglichkeit, auf die andere Seite der Barriere zu gelangen, hätte sich am Ende der Barriere über den Freiraum zur Wand geboten, der genügend Platz ließ, um dazwischen auf die andere Seite zu gelangen. In der Londoner Installation waren die Aufseher dazu angehalten, den Besucher nicht auf die versperrte Seite der Installation zu lassen. Bei der Installation der Barriere *untitled*, 1970, im Dia Center for the Arts Ende der neunziger Jahre durfte der Besucher "hinter" die Barriere.

<sup>35</sup> Dieser erste Eindruck wurde der Autorin von mehreren Personen bestätigt.

<sup>36</sup> Eine Aufnahme, in der die roten Röhren zwar zum Fotografen ausgerichtet sind, jedoch der Eindruck einer Biegung nicht festzuhalten ist, findet sich in: Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts 1993, Abb. 210. Dies belegt den Unterschied zwischen menschlicher Wahrnehmung und Fotoapparat.

Wie bereits beim Eintritt in den Raum deutlich wurde, manifestierte sich das Licht nicht allein an den Quellen der Leuchtstoffröhren, sondern strahlte ebenso auf die benachbarten wie auch weiter entfernten Oberflächen, auf die Halterungen, die Ausstellungswände, die Decke und den Boden sowie die Kleidung und die Haut des Betrachters. Je heller eine Oberfläche war, desto mehr Licht wurde reflektiert. Während sich das blaue Licht im gesamten Raum ausbreitete, die Farbe der Lichtatmosphäre bestimmte und die eigentlich weißen Wände scheinbar blau anfärbte, wurde das rote Licht lediglich von Oberflächen nahe der Lichtquelle widergegeben.<sup>37</sup> Diese divergierende Wirkungsweise der zwei Farben, bei dem sich das blaue Licht von der Lichtquelle befreit und weit in das Umfeld strahlt und das rote sich lediglich nahe der Lichtquelle behaupten kann, entspricht dem Konzept dieser Barriere.<sup>38</sup>

In der Londoner Ausstellung war *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* nicht das einzige Kunstwerk im Raum, sondern es befand sich zudem eine Schriftarbeit des Concept Art-Künstlers Lawrence Weiner an einer Wand. Die Arbeit von Weiner intendiert eine schwarze Schrift auf einer weißen Ausstellungswand, doch die Ausstrahlung des Lichtobjekts bewirkte eine blaue Einfärbung dieser Wand, sodass sich in der Wahrnehmung des Betrachters die schwarze Schrift nicht auf einem weißen, sondern auf einem blauen Grund befand. Da Flavins Installation einen gesamten Ausstellungsraum mit Wand, Boden und Decke einnimmt und in das Kunstwerk integriert, sollten andere Kunstwerke nicht im gleichen Raum präsentiert werden.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Das Blau hat die Tendenz, sich auszubreiten; zugleich macht es das Rot intensiver. Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, S. 40.

<sup>38</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, S. 40.

<sup>39</sup> Dies war vielleicht auch nicht im Sinne von Dan Flavin. Was das Zusammenspiel mit anderen Kunstwerken anbelangte, war Flavin sehr sensibel. In der Ausstellung *Light: Object and Image*, die 1968 im New Yorker Whitney Museum stattfand, störten Flavin z. B. Geräusche einer anderen Installation, die im Raum, in dem sich seine Arbeit befand, zu hören waren. Flavin forderte die Deinstallation seiner Arbeit. Vgl. Grace Glueck: Artist, Citing "Noise", Withdraws Whitney Exhibit, in: *The New York Times*, 25. Juli 1968, S. 30.

## 2.1.2 Die Rauminstallation *untitled (for Ksenija)*, 1994

Unlike in a traditional museum space where we can choose to stop and look at a work or walk by it and ignore this or that painting hung and lit on wall, here we are the one to be lit, we are in the limelight, unwilling actor of a director's will.

Madeleine Deschamps 1989<sup>40</sup>

### 2.1.2.1 Entstehung der Installation

Die Installation *untitled (for Ksenija)* (Abb. 88) entstand für die Eröffnungsausstellung des Münchner Kunstbaus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus im Frühjahr 1994. Ein Jahr zuvor, im Februar 1993, hatte Flavin die Baustelle des Kunstbaus besucht, um sich einen Eindruck von den Raumgegebenheiten zu machen.<sup>41</sup> Zu diesem Zeitpunkt erhielt Flavin zudem Pläne und Fotografien des Raums.<sup>42</sup> Anhand dieser Informationen entwickelte Flavin Ideen für ein Konzept und lieferte Anfang 1994 den endgültigen Entwurf (Abb. 85).<sup>43</sup>

Ursprünglich als eine temporäre Installation zur Ausstellungseröffnung vom 13. April bis 26. Juni 1994 geplant,<sup>44</sup> wurde die Arbeit 1998 dem Münchner Lenbachhaus von Philippa und Heiner Friedrich<sup>45</sup> geschenkt.<sup>46</sup>

Wie seit den siebziger Jahren üblich gab Flavin der Arbeit keinen Titel, widmete sie aber einer Person, die mit dem Ort der Installation im Zusammenhang steht; Ksenija, auch Ksenia geschrieben<sup>47</sup>, ist eine Bekannte des Künstlers aus Münchner Tage.<sup>48</sup>

---

<sup>40</sup> Madeleine Deschamps: Dan Flavin, in: Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, (S. 17–19), S. 18.

<sup>41</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Uwe Kiessler, München, 28.11.1994. Dan Flavin besuchte München, nachdem in Frankfurt die Ausstellung mit *untitled (for Professor Gallwitz)* eröffnet worden war.

<sup>42</sup> Vgl. Helmut Friedel: Dan Flavin im Kunstbau, in: Dan Flavin. Kunstbau Lenbachhaus München. Architektur Uwe Kiessler, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1994, (S. 9–12), S. 11.

<sup>43</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Ulrich Wilmes, München, 01.06.1994.

<sup>44</sup> Parallel zu diesem Auftrag wurde Flavin um eine Außeninstallation gebeten, welche die räumlich getrennten Bauten des Lenbachhauses und des Kunstbaus verbinden sollte. Diese Arbeit aus sieben Lichtstelen mit gelben Leuchtstofflampen ist seit 1994 installiert.

<sup>45</sup> Der ehemalige Galerist und Gründer der New Yorker Dia Art Foundation Heiner Friedrich hatte seit den sechziger Jahren junge amerikanische Künstler gefördert. So fand Flavins zweite europäische Einzelausstellung 1968 in den Räumen von Friedrichs Münchner Galerie statt, für die Flavin *two primary series and one secondary* (Abb. 40) konzipierte. Zur Dia Art Foundation, die 1974 gegründet wurde, vgl. Dia History auf der Homepage vom Dia Center for the Arts (<http://www.diacenter.org>). Vgl. Michael Govan: Es gibt einfach zuviel Kunst auf der Welt. Gespräch mit Ute Thon, in: *Kunstforum*, Vol. 133, Februar–April 1996, (S. 441–445), S. 441. Vgl. Ute Thon: Dia Center geht aufs Land, in: *Kunstforum*, Vol. 145, Mai–Juni 1999, S. 440–441.

<sup>46</sup> Verbunden mit diesem Ereignis fand die Erstpräsentation von Flavins Arbeit *untitled (for Janet Chamberlain)*, 1995, in einem Neubau der Münchner Hypo-Bank im Sommer 1998 statt.

### 2.1.2.2 Beschreibung des "Objekts"

Beim Bau der Münchner U-Bahnstation am Königsplatz war aus technischen Gründen ein Leerraum zwischen dem Straßenniveau und dem eigentlichen Bahnhof entstanden.<sup>49</sup> Dieser Restraum stand lange Zeit leer und wurde schließlich dazu genutzt, einen Neubau für das Lenbachhaus entstehen zu lassen (Abb. 86). Bedingt durch seinen Standort entspricht der Kunstbau dem Raumtyp der üblichen Münchner U-Bahnstation. Dieser ist ein hallenartiger, lang gestreckter Raum mit den Maßen von 110 x 14 x 5 m, der durch achtzehn Mittelstützen in zwei Schiffe geteilt wird.<sup>50</sup> Die leichte Krümmung des Raums ist auf die Linienführung der U-Bahn zurückzuführen, die einem Kreisbogen von ca. 1 ½ km Durchmesser folgt und eine Krümmung des Raums von ca. 120 cm bedingt.<sup>51</sup> Infolge der leichten Krümmung des Raums verläuft die Ostwand leicht konvex und die Westwand leicht konkav.

Das architektonische Konzept von Friedrich Kiessler beließ die Gegebenheiten des Leerraums bei der Transformierung in einen Ausstellungsraum so weit als möglich unverändert.<sup>52</sup> Eine Zugangsrampe und ein von der Decke abgehängtes Auditorium wurden dem Raum hinzugefügt. Die Querwände an der Nord- und Südseite wurden mit einer Glasfront versehen, sodass sich der Museumsraum zu den Treppenaufgängen der U-Bahn öffnet. An der Decke platzierte der Architekt vier Stahlträger als Beleuchtungsschienen, welche die leichte Krümmung des Raums aufnehmen. Einzig der Träger entlang der Ostwand ist durchgehend montiert, die anderen drei werden durch den Vortragsraum unterbrochen. Getrennt durch die Betonpfeiler ist der Raum in zwei Hälften unterteilt.

Flavin schließt mit seiner Installation an das architektonische Konzept von Friedrich Kiessler an, der dem Raum möglichst wenig hinzufügte. Flavin installierte im Raum kein dreidimensionales Objekt aus Leuchtstofflampen, sondern nahm den Objektcharakter vollkommen zurück, indem er als Installationsort die vier Beleuchtungsschienen an den Stahlträgern wählte.<sup>53</sup> Zudem kommunizieren Flavins farbige Reihen mit den Lichtschienen des darunter liegenden U-Bahnbereichs (Abb. 87–88 b).

---

<sup>47</sup> In den Ankündigungen des Münchner Lenbachhauses wird die Schreibweise "Ksenia" gewählt. Heiner Friedrich bestätigte die verschiedenen möglichen Schreibweisen.

<sup>48</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Ulrich Wilmes, München, 01.06.1994.

<sup>49</sup> Vgl. Uwe Kiessler: Eröffnungsrede am 11.04.1994 zur Ausstellung Dan Flavins in der Städtischen Galerie im Städel, Frankfurt a. M. Freundlicherweise überließ Herr Kiessler der Autorin das unveröffentlichte Manuskript.

<sup>50</sup> Vgl. Uwe Kiessler: Kunstbau Lenbachhaus, in: Flavin, München 1994, (S. 47–49), S. 47.

<sup>51</sup> Vgl. Friedel 1994, S. 11.

<sup>52</sup> Vgl. Kiessler 1994, S. 47.

<sup>53</sup> Die Museumsmitarbeiter hatten Flavin die Option der Installation von quer verlaufenden Deckenschienen angeboten, die in Ausstellungen variabel eingesetzt werden können, doch Flavin verzichtete auf jeglichen Zusatz. Freundliche Mitteilung von Herrn Ulrich Wilmes, München, 01.06.1994.

Das kleinste Element der Installation stellt das Paar Leuchtstoffröhre und Halterung dar, die Lampenlinie an einer Schiene kann als eine Konstruktionseinheit bzw. als Modul angesehen werden. Flavin bediente sich der ortsüblichen Standardlampen in der Länge von 120 cm. Nachdem die Idee der Konstruktionsart festgelegt war, fiel die Entscheidung für die Farben relativ spät, zuletzt entschied er die Reihenfolge der Farben je Lichtschiene.<sup>54</sup> Flavin besetzte diese von West nach Ost mit den Farben Grün, Blau, Gelb und Pink.<sup>55</sup> Es sind zwei Grund- und zwei Komplementärfarben der additiven Farbenlehre: Pink bzw. Magentarot ist das Komplementär zur Grundfarbe Grün, Gelb zur Grundfarbe Blau. Die beiden Grundfarben, Grün und Blau, befinden sich im östlichen, die Komplementärfarben, Pink und Gelb, im westlichen Schiff. Das Komplementärpaar Grün – Pink schließt das der Grundfarben Blau – Gelb ein.<sup>56</sup>

In Flavins Gesamtwerk bzw. Kunstsystem tritt die Kombination dieser vier Farben des Öfteren auf, das erste Mal 1964 in der Wandarbeit *untitled (to Henri Matisse)*<sup>57</sup>. Nach Marianne Stockebrand verwandte sie der Künstler vor allem für Installationen größeren Ausmaßes<sup>58</sup>; Beispiele dafür sind neben *untitled (for Ksenija)* die für die Ausstellung in Köln entstandene Arbeit *untitled (to Saskia, Sixtina, Thordis)* von 1973<sup>59</sup>, die Installation für den Innenhof der Kunsthalle Basel von 1972–1975<sup>60</sup>, die Arbeit am Hudson River Museum, Yonkers, New York, *untitled (for Betty and Richard Koshalek, a reminder)* von 1979 (Abb. 74) oder die postume Installation der Chinati Foundation in Marfa, Texas. Jedoch können ebenso diverse Arbeiten kleineren

---

<sup>54</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Ulrich Wilmes, München, 01.06.1994.

<sup>55</sup> Für die durchgehende Lichtschiene wurden 88 grüne Lampen benötigt, für die durch den Vortragsraum unterbrochenen je 78 in Blau, Gelb und Pink.

<sup>56</sup> Der Einschluss der Grundfarben durch die Komplementärfarben findet sich auch im großen Raum der Frankfurter Installation *untitled (for Professor Gallwitz)* (Abb. 83 b). Vgl. das Kapitel zu dieser Installation in der unveröffentlichten Magisterarbeit der Autorin.

<sup>57</sup> Wandarbeit: 8-ft-Leuchtstofflampen vertikal in Rosa, Gelb, Blau, Grün, 243,8 x 25,4 x 12,7 cm (96 x 10 x 5 in.) Vgl. Celant 1980, S. 100. Vgl. Dan Flavin. Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 49.

<sup>58</sup> Vgl. Marianne Stockebrand: Pink, Yellow, Blue, Green and Other Colors in the Work of Dan Flavin, in: *The Chinati Foundation / La Fundación Chinati Newsletter*, Vol. 2, Marfa 1996, (S. 2–11), S. 4.

<sup>59</sup> Rauminstallation: 304 120-cm-Leuchtstofflampen in Pink, Grün, Gelb und Blau. Vgl. Evelyn Weiss / Dieter Ronte: Dan Flavin. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht. [ein Supplement] Kunsthalle Köln, 9. November 1973 bis 6. Januar 1974.

Für den Innenraum der Richmond Hall, einem ehemaligen Supermarkt, der für die Menil Collection in Houston (Tex.) zu einem Ausstellungsraum für Dan Flavin umgebaut wurde, griff Flavin auf die Konstruktion der früheren Installation zurück, allerdings in einer Variation mit UV-Lampen. Vgl. dazu auch Tiffany Bell: Dan Flavin, Posthumously, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 10, Okt. 2000, (S. 126–133), S. 129–130.

<sup>60</sup> Innenhofinstallation: 52 120-cm-Leuchtstofflampen in Gelb, Pink, Grün und Blau. Je elf Lampen einer Farbe sind an den vier Ecken des Innenhofes und je 2 Lampen einer Farbe an den vier Ecken der Arkaden angebracht: in der Arkade Grün und innen Blau, in der Arkade Blau und innen Pink, in der Arkade Pink und innen Gelb, in der Arkade Gelb und innen Grün. Die Lampen der Arkaden sind im Vergleich zu denen des Innenhofes um je eine Farbe verrückt.



Ausmaßes festgestellt werden, darunter vier Wandarbeiten von 1985<sup>61</sup>, die auch Ksenija gewidmet sind<sup>62</sup>; oder eine Reihe von Arbeiten der Serie *untitled (to Lucie Rie, master potter)* von 1990.<sup>63</sup> Dan Flavin vermochte Arbeiten mit den gleichen vier Farben so verschieden zu installieren, dass diese ganz unterschiedlich wirken.

Durch die linear angeordneten Lichtbänder unterstrich Flavin die Länge des Raums. Die Betonung der Länge eines Raums durch ein Lichtband bzw. Lichtbänder hatte Dan Flavin bereits in früheren Arbeiten praktiziert, wie zum Beispiel mit *Varese Corridor* von 1974 (Abb. 68). Das Besondere an der Münchner Arbeit ist, dass Flavin dem vorhandenen Ausstellungsraum außer den Farben nichts hinzufügte, da er die Leuchtstofflampen an die vorhandenen Lichtschienen montierte. Der Eingriff war äußerst einfach und minimal, die Wirkung der Lichtfarben dagegen komplex und faszinierend.

### 2.1.2.3 Kunsterfahrung des Betrachters

Bereits vom U-Bahnbereich erblickte der Ausstellungsbesucher, ohne sich im Museumsbereich zu befinden, die Eröffnungsinstallation, einen leeren Raum, der in verschiedene Farben eingetaucht war (Abb. 88 b). Die Unterteilung des Raums durch die Betonpfeiler wurde durch zwei immaterielle Lichtatmosphären unterstützt. Das östliche Schiff wurde durch die Mischung des grünen und blauen Lichts von einer kühlen grünen Farbatmosphäre bestimmt (Abb. 88 a), das westliche durch die Mischung des gelben und pinkfarbenen Lichts von einem warmen Pinkfluidum (Abb. 88 c). Mit der lichtatmosphärischen Teilung in eine warme und kalte Zone betonte Dan Flavin die Zweischiffigkeit der Architektur und machte den Betrachter auf diese Gegebenheit aufmerksam. Sobald der Besucher den Ausstellungsraum über die Zugangsrampe betrat, tauchte er in die grüne Atmosphäre ein und wurde somit in das Kunstwerk integriert.

Abhängig vom Standpunkt konnte der Besucher die verschiedenen Auswirkungen des Lichts auf die Architektur, aber auch auf seine visuelle Wahrnehmung feststellen. Befand sich der Rezipient im westlichen Schiff und richtete seine Aufmerksamkeit auf die konvexe Ostwand, konnten bestimmte horizontal verlaufende Farbregionen ausgemacht werden (Abb. 88 d). Ein schmaler, intensiv grüner Streifen befand sich

---

<sup>61</sup> Vgl. Matthia Löbke: "Untitled (to Dan Flavin)". Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, (Dissertation), 1999, No. 283–286. Jede der vier Arbeiten besteht aus einer 8-ft-Lampe sowie vier 2-ft-Lampen, welche die vier Farben aufweisen.

<sup>62</sup> 1985 waren die Arbeiten unter dem Titel *Ksenija's Frieze* in der Leo Castelli Gallery, New York, ausgestellt. Auf der Einladungskarte zu der Ausstellung war eine Frau hinter einem Vorhang abgebildet, das Ganze in einem orangefarbenen Ton gehalten.

<sup>63</sup> Vgl. Löbke 1999, No. 345–347, 352, 354, 355, 358, 362, 368, 369, 393–395, 397, 403, 404, 410.

unterhalb der Decke, der in seiner Form dem Träger des grünen Lichtbandes entsprach.<sup>64</sup> Da die anderen drei Lichtquellen an dieser Stelle durch die Halterungen der grünen Lampen eliminiert wurden, konnte sich das grüne Licht alleine entfalten. Das darunter liegende Farbfeld ging von einem Blaugrün in ein ganz zartes Blau, dann in ein bläuliches Magentarot und schließlich in ein helles Pink über. Die horizontal verlaufenden Farbzonon waren nicht genau abzugrenzen und verliefen zart ineinander, wie es ein Maler in einem Gemälde kaum vermag. Die Folge der Farbfelder wurde durch die Reihenfolge der Lichtbänder bestimmt, aber auch durch die Emission der Lichtfarben, die unterschiedlich stark sind. Eine gelbe Zone konnte sich nicht behaupten, da das gelbe Licht in seiner Ausstrahlungsintensität sehr schwach ist und von den anderen Farben eliminiert wurde. Die Intensität der Reflexion hängt sowohl von der Stärke der Lichtemission als auch von der Interaktion der Lichtfarben ab. Im Vergleich zur pinkfarbenen und grünen ist die blaue eine etwas weniger stark emittierende Lichtquelle unter den Leuchtstofflampen, am schwächsten in dieser Installation ist Gelb.<sup>65</sup>

Die Ostwand verlief nicht vollständig in den beschriebenen Farbfeldern, da durch die architektonischen Elemente der Rampe und des Vortragssaals andere Lichtfarben dominierten. An der Stelle gegenüber dem Vortragssaal reflektierte die Ostwand allein das grüne Licht, da die Träger der anderen Lichtobjekte vom Vortragssaal unterbrochen wurden. Bedingt durch die Rampe bildeten sich an der Ostwand und auf dem Boden verschiedenfarbige Schatten (Abb. 88 e–g). Die Rampe selbst erschien auf der Seite, die zur Westwand gerichtet ist, in einem intensiven Pink, da dort die grüne Lichtquelle nicht wirken konnte und das gelbe und blaue Licht einen geringeren Emissionsgrad aufweisen. Auf der Innenseite der Rampe und zur Ostseite bestimmten andere Lichtquellen die Farbwirkungen. Weitere interessante Effekte entstanden am Vortragssaal, auf dem Boden und an dem Leisteneinschnitt, an den Wänden und an den Ecken, an den Betonstützen<sup>66</sup> und an der Decke.

Wählte der Betrachter einen Standort in der grünen Lichtatmosphäre, bildete das Auge den Simultankontrast<sup>67</sup> Pink, sodass jede pink eingefärbte Stelle des Raums viel intensiver wirkte, jede grüne dagegen schwächer. In der pinkfarbenen Licht-

---

<sup>64</sup> Sogar der Zwischenraum der Röhren zur Halterung konnte an diesem Schatten ausgemacht werden.

<sup>65</sup> Unter allen Farben ist Rot die schwächste Quelle unter den Leuchtstofflampen. Vgl. Flavin, Köln 1973/1974, (S. 11–67), S. 42.

<sup>66</sup> Licht lässt das schwere Material Beton leichter erscheinen. Dies konnte auch an der permanenten Installation *untitled (for Betty and Richard Koshalek, a reminder)* festgestellt werden, bei der das Licht die Schwere des Betonbaus des Hudson River Museum, Yonkers, relativiert.

atmosphäre kehrten sich die Farbintensitäten um, das Auge erzeugte als Simultankontrast das Komplementär Grün, alle grünen Töne erschienen intensiver und die pinkfarbenen schwächer.

Die Stärke der Lichtfarben hängt somit zusätzlich vom Standort des Betrachters und von der Aufenthaltsdauer in einer Lichtatmosphäre ab. Betrat der Besucher eine der beiden Lichtatmosphären, begann das Auge sich an diese anzupassen, sodass die Farbatmosphäre nicht mehr als solche wahrgenommen wurde. Kam der Rezipient beispielsweise aus der grünen Atmosphäre in die pinkfarbene, nahm ein weißes Papier eine intensive Pinkfarbe an. Das Papier erschien pink, da das Auge zum einen das Nachbild zur grünen Atmosphäre in der Komplementärfarbe Pink bildete und da zum anderen das Licht der pinkfarbenen Atmosphäre das weiße Papier einfärbte. Die Farbintensität nahm immer mehr ab und schließlich wurde das Papier wieder in der gewohnten Farbe Weiß wahrgenommen. Da das gesamte Tageslichtspektrum im Raum vorherrschte, konnte sich das Auge vollständig umstimmen. Der aufmerksame Besucher konnte sichtlich den Adaptionsprozess und die Farbumstimmung seiner Augen beobachten. – Auf der Fotografie blieb dagegen das Blatt scheinbar eingefärbt, abhängig vom Standort in der jeweiligen Farbe der Atmosphäre (Abb. 88 h, i). Entgegen der Fotografie korrigiert das Auge die Farbe.<sup>68</sup>

Neben der Einfärbung der Architekturelemente wurden auch die Haut und die Kleidung der Besucher in verschiedene Farben getaucht. Zudem konnte der Betrachter selbst aktiv werden und mit seinem eigenen Körper (Abb. 88 j–k) oder mit Gegenständen Schatten auf den Wänden erzeugen (Abb. 88 l–m). Entsprechend der Anordnung der Lichtbänder entstanden an der Ost- und Westwand horizontal verlaufende Schatten. An der Ostwand war die Reihenfolge der horizontalen Schatten von oben nach unten: Hellblau, Türkis, Gelb und Pink.<sup>69</sup> An der südlichen und nördlichen Wand entstanden vier Vertikalschatten. Je näher ein Besucher sich an der Wand befand, desto intensiver wurde die Farbigkeit der Schatten und desto mehr Überschneidungen entstanden.

---

<sup>67</sup> Zum Prozess des Simultankontrasts vgl. Robert F. Schmidt / Gerhard Thews (Hg.): *Physiologie des Menschen*, 24. korrigierte Auflage, Berlin / Heidelberg / New York / London / Paris / Tokio 1990, S. 267. Vgl. Küppers 1973, S. 33–38. Vgl. Albers 1970, passim.

<sup>68</sup> Zur Korrektur des Auges vgl. Sidney Perkowitz: *Ein kurze Geschichte des Lichts. Die Erforschung eines Mysteriums*, München 1998, S. 31.

<sup>69</sup> Da die Atmosphäre der Installation dem Spektrum des Tageslichts entspricht, werden Schatten im Komplementär gebildet. Schon Johannes Itten stellte fest, dass bei Tageslicht Farblicht einen Schatten in der komplementären Farbe erzeugt. Vgl. Max Keller: *DuMont's Handbuch der Bühnenbeleuchtung. Theorie, Praxis, Lichtgestaltung, Lichtdramaturgie, Malen mit Licht, Projektion, Technik, Trickeffekte, Lampenlexikon*, Köln 1985, S. 24.

### 2.1.3 Die explizite Integration des Raums und des Betrachters

Flavin's lights actualize the potential of a nonfictive space [...] by creating an environmental art in which viewer, space, and art object become an indivisible whole.

Michael Auping<sup>70</sup>

Die beiden vorgestellten Arbeiten von Dan Flavin integrieren den Ausstellungsraum sowohl durch die Konstruktion der Lampen als auch durch das ins Umfeld strahlende Licht, der Raum wird zu einer Komponente des Kunstwerks.

Die Integration des Raums durch die Konstruktion ist in beiden Arbeiten auf verschiedene Weise gegeben. Die Installation *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* ordnet sich dem Raum durch Anpassung der Modulanzahl unter, *untitled (for Ksenija)* fügt sich dagegen in ein spezifisches Architekturelement ein, nämlich in die Beleuchtungsträger des Münchner Kunstbaus. Während die Raumbarrriere variable Dimensionen besitzt und in Ausstellungsräumen verschiedenen Ausmaßes präsentiert werden kann, ist die Münchner Installation nicht variabel, sondern ortsgebunden.

In beiden Installationen wird die Architektur durch die immaterielle Kolorierung des Lampenlichts<sup>71</sup> selbst zu einem künstlerischen Gestaltungsobjekt. Durch die Effekte der Lichtfarben und deren Interaktionen erscheinen die Räume nicht in ihrer eigentlichen Farbigkeit, sondern in einer für den Betrachter ungewohnten immateriellen Bemalung. Das Licht beeinflusst die Wahrnehmung des Betrachters und täuscht eine andere Gegebenheit vor, die der tatsächlichen nicht entspricht. Mithilfe der Reflexionen hebt Flavin bestimmte Architekturelemente hervor, die in der gewöhnlichen Ausstellungssituation keinerlei Bedeutung erhalten, darunter die weißen Wände. Zudem akzentuierte er in der Münchner Arbeit die vier Beleuchtungsträger, die im alltäglichen Ausstellungsbetrieb unbeachtet bleiben.

Nicht allein der Raum, sondern auch der Besucher wird durch Konstruktion und Lichtwirkung zu einer Komponente des Kunstwerks. Da sich der Betrachter im Raum bewegen kann und ebenso vom Licht angestrahlt wird, kann er sich selbst als eine Komponente des Kunstwerks erfahren. Der Betrachter wird explizit integriert.

---

<sup>70</sup> Michael Auping: *Beyond the Sublime*, in: *The Critical Developments*, Ausstellungskatalog, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (N. Y.) 1987, (S. 146–166), S.150.

<sup>71</sup> Farbiges Licht folgt den Gesetzen der additiven Farbmischung, während pigmenthaltige Oberflächenfarben sich subtraktiv mischen. Im Unterschied zur subtraktiven sind die Grundfarben der additiven Farbmischung Violettblau, Grün und Orangerot, die Komplementärfarben dazu Gelb, Magentarot und Cyanblau. Sowohl die drei Grundfarben als auch eine Grundfarbe und ihr Komplementär ergeben ein weißes Licht.

Bereits außerhalb des eigentlichen Ausstellungsraums wird durch das ausstrahlende Licht die Aufmerksamkeit des Besuchers erregt. Mit dem Licht zieht uns Dan Flavin schon von weitem an und mit dem Licht führt und begleitet er uns durch eine Ausstellung.<sup>72</sup> Betritt der Ausstellungsbesucher eine Lichtinstallation Flavins, ist er zuerst, meist unbewusst, auf sich selbst konzentriert, da sich die Augen erst an die Lichtgegebenheit der Installation gewöhnen müssen. Da die Konstruktion der Raumbarriere komplizierter ist als die der Münchner Arbeit, wird der Rezipient längere Zeit mit dem Begreifen der Konstruktion beschäftigt sein. Bei einer einfacheren Konstruktion wie in München mag der Betrachter früher auf seine eigene Integration ins Kunstwerk aufmerksam werden. In der Münchner Installation ist anstelle eines komplizierten Objekts eine komplizierte Interaktion der Lichtfarben getreten, die das Werk theatralischer und dekorativer erscheinen lässt.

Doch der Betrachter nimmt nicht allein bestimmte Lichtfarben an den Röhren und umliegenden Oberflächen wahr, sondern wird durch das Objekt oder die Lichtwirkung zur Bewegung im Raum motiviert. Der Rezipient bewegt sich entlang der Barriere, um die Formen und ihre Zusammensetzung zu erfahren und kann so unterschiedliche Betrachtungsweisen und Wahrnehmungsirritationen erleben. Das Objekt der Barriere veranlasst ihn zur Bewegung und hindert ihn zugleich, einen Teil des Raums zu betreten. In München sind es dagegen die Lichtatmosphären und Lichtreflexionen, die den Betrachter zur Bewegung im Raum anregen. Er kann in die beiden Lichtbereiche eintauchen, die den Raum unterteilen, und unterschiedliche Wahrnehmungsmomente feststellen. Die Farbeffekte und -interaktionen sind nicht statisch festgelegt, sondern unterliegen, abhängig von seiner Bewegung, einer ständigen Veränderung.

Flavin unterteilt in den hier vorgestellten Installationen den Raum auf zwei unterschiedliche Arten. Würde man die Lampen der beiden Installationsobjekte ausschalten, bliebe bei der Barriere die beabsichtigte Raumtrennung deutlich erkennbar, da ein Teil des Raums weiterhin versperrt wäre. Bei der Münchner Arbeit würde der Betrachter davon ausgehen, einen Raum ohne ein Kunstwerk vor sich zu haben, da die Lampen, entsprechend ihrer alltäglichen Funktion, am Beleuchtungssystem des Raums montiert sind. Es handelt sich bei der Münchner Arbeit um eine der radikalsten, wenn nicht sogar um die radikalste in Flavins Kunstsystem, da er die Lampen ausschließlich in der Beleuchtungsvorrichtung anbrachte, wie es der Autorin in dieser Weise von keiner anderen Installation bekannt ist.

Der Vergleich der beiden Installationen zeigt zwei mögliche Akzentuierungen bezüglich der Konstruktion und der Lichtwirkung. Spielt bei der Raumbarriere der

---

<sup>72</sup> Vgl. Deschamps 1989, S. 18.

Objektcharakter der Arbeit sowohl für die Raumeinteilung als auch für die Bewegungsfreiheit des Betrachters eine entscheidende Rolle, so nimmt die Münchner Rauminstallation das Objekt völlig zurück, indem die Lampen an den Beleuchtungsträgern befestigt werden. Gibt es bei der Barriere eine einheitliche Raumatmosphäre und Oberflächenbemalung der Architektur, so sind die Reflexionen in München heterogen. In München wird die Leere<sup>73</sup> des Ausstellungsraums betont, da kein Objekt direkt im Raum aufgestellt ist, sodass dem Besucher ein Gesamteindruck des Raums gegeben ist. Gleichzeitig bleibt der Raum nicht völlig leer oder neutral, da er durch die Lichtfarben und die Konstruktion gestaltet wird.

#### 2.1.4 Resümee: Ein "Picknick" in Dan Flavins Kunst

In Dan Flavins Installationen wird der Ausstellungsbesucher mit Kunstwerken konfrontiert, die konventionelle Erwartungshaltungen enttäuschen, da die scheinbar inhaltsleeren Objektkomponenten dem Rezipienten weder eine mimetische Gegebenheit noch eine hierarchische Komposition, weder konventionelle Materialien noch eine subjektive, künstlerische Ausdrucksweise zeigen. Stattdessen hat der Betrachter einen nahezu leeren Ausstellungsraum vor sich, in dem seriell konzipierte Objektkomponenten aus farbig leuchtenden Leuchtstofflampen zu einem Arrangement installiert sind. Das streng geordnete Prinzip des Objekts wird durch die Lichtwirkung ergänzt und belebt, die ausschließlich in der Wahrnehmung des Betrachters existiert. Die Lichtfarben der Lampen, die durch Mischung, Intensivierung und Auslöschung interagieren, erzeugen Farbreflexionen an Architekturelementen sowie auf Bekleidung und Haut der Ausstellungsbesucher und bringen Lichtatmosphären und optische Täuschungen hervor.

Flavin gelang, was er im Sommer 1961 sich für seine Kunst wünschte, als er noch nicht mit *installations in fluorescent light* arbeitete:

When we bring people to a room we must involve them plastically with that room. I do not want works or theatrical activities placed between them and the room. Visitors should not be so put out. I want them warmly involved. I want clarity not mystification.<sup>74</sup>

Flavin wünschte eine Kunst, in der der Betrachter und der Raum sich miteinander verbinden. Kein Inhalt soll sich zwischen seine Kunst und den Betrachter bzw.

---

<sup>73</sup> Erste Ansätze, einen Galerieraum als solchen auszustellen und dessen Leere zu verdeutlichen, finden sich in Yves Kleins Projekt *Le Vide* von 1958. Vgl. Yves Klein, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1994, S. 131–156. Im Unterschied zu Yves Klein gestaltet Flavin den leeren Raum mit Licht.

<sup>74</sup> Dan Flavin, Eintrag ins Notizbuch im Sommer 1961, zitiert nach: Licht 1968, S. 62.

zwischen den Raum und den Betrachter stellen. Flavin wollte, dass Licht und Raum klar und selbstreferenziell erfahren werden.

Der französische Künstler François Morellet forderte 1971 von der Kunst, sie solle so angelegt sein, dass jeder Ausstellungsbesucher in ihr das finden kann, was er vermag, das heißt was er selbst mitbringt. Er vergleicht die Kunstwerke mit Picknickplätzen, auf denen man sein eigenes "Picknick" auspacken kann und das "verzehrt", was man mitgebracht hat.<sup>75</sup>

Bei traditionellen Werken ist der Rezipient gewohnt, dass ihm bestimmte religiöse, politische oder mimetische Inhalte vermittelt werden, die er lesen kann. Flavins Installationsobjekte sind dagegen inhaltlich leer, da die Lampen allein auf sich selbst verweisen. Der Kunstrezipient wird mit einem "beinahe Nichts"<sup>76</sup> konfrontiert, das ihn zum Füllen herausfordert. Allerdings liegt es an der Eigeninitiative des Betrachters, die Relationen und ästhetischen Qualitäten des Werks wahrzunehmen. Wenn der Betrachter – wie Erich Franz bezüglich der Kunst Morellets feststellte, was auch auf Flavins Kunst zutrifft – die Entleerung eines Kunstwerks als Verlust auffasst, sitzt er jener Ironie auf, die darauf angelegt ist, die konventionellen Erwartungen eines Rezipienten zu enttäuschen.<sup>77</sup> Sieht der Rezipient in den Leuchtstofflampen allein die Banalität eines Industriematerials und nicht die ästhetischen Qualitäten der Raumbespielung und der Lichtwirkungen, wird er dem Kunstwerk keinerlei künstlerische Qualitäten zusprechen. Die Interpretation des Betrachters ist von seiner ästhetischen Einstellung und den damit verbundenen Erwartungen abhängig, die aus bereits erlebten ästhetischen Erfahrungen resultieren<sup>78</sup>. Entspricht das Werk nicht den Erwartungen, lassen sich viele Betrachter nicht auf ein Werk ein; ein Betrachter lässt sich nicht überall nieder, um sein "Picknick" auszupacken.

---

<sup>75</sup> Vgl. François Morellet: Vom Betrachter zum Betrachter oder die Kunst sein Picknick auszupacken (1971), abgedruckt in: François Morellet, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stuttgart 1977, (S. 64–71), S. 64.

<sup>76</sup> Morellet stellte für die Kunst von Kasimir Malewitsch, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Yves Klein, Joseph Beuys, Carl Andre, Joseph Kosuth, John de Andrea u. a. fest, dass ihre Kunst ein "beinahe Nichts" anbietet, das zum Füllen herausfordere. Vgl. Morellet, Picknick, 1971, S. 64–65. Dies kann auf die Kunst Dan Flavins übertragen werden.

<sup>77</sup> Vgl. Erich Franz: Entzug der Verlässlichkeit. Zu Morellets Neon-Arbeiten, in: François Morellet. Neonly, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1995, (S. 10–17), S. 12.

<sup>78</sup> Vgl. Kunibert Bering: Kunst und Kunstvermittlung als dynamisches System. Interpretation und Vermittlung, Vol. 1, Münster/Hamburg 1993, S. 13. Vgl. Hans Dieter Huber: Kunsterfahrung als Selbsterfahrung, [unveröffentlichtes Kapitel einer Vorlesung, die im Sommersemester 1994 an der Universität Mainz gehalten wurde].

## 2.2 Der Beginn der künstlerischen Karriere

Von 1961 bis zu seinem Lebensende 1996 realisierte Dan Flavin kontinuierlich Kunstwerke mit elektrischem Licht. Hatte er in seiner Serie der *icons* acht bemalte Holzkonstruktionen mit Glühlampen und Leuchtstofflampen besetzt, so beschränkte er sich in den *installations in fluorescent light* ausschließlich auf das Material der industriell gefertigten Leuchtstofflampe. Bevor Flavin zu seinem Material des elektrischen Lichts fand, war er bereits anderweitig künstlerisch tätig gewesen. Die Umstellung erfolgte langsam und war zugleich ein radikaler Schritt.<sup>79</sup>

Einen umfassenden Überblick über Flavins frühe Werke gab zuletzt 1969 die Retrospektive in Ottawa, Kanada. Den Ausstellungslisten zufolge hatte Flavin nach der Retrospektive in Ottawa die frühen Arbeiten nicht mehr ausgestellt. Es handelt sich vermutlich um eine bewusste Strategie des Künstlers, da er mit den Werken abgeschlossen hatte. Er war inzwischen durch die *installations in fluorescent light* in Kunstkreisen bekannt geworden. Im Ausstellungskatalog von Ottawa sind 114 Einzelwerke als Schwarz-Weiß-Abbildung dokumentiert, einige zusätzlich in Farbe. Etwa die Hälfte der Werke stammen aus den Jahren 1957 bis 1961. Die andere Hälfte waren *icons* und *installations in fluorescent light*. Zur Ausstellung hinzu kamen sieben *situations*, die in einem Supplement abgebildet und erläutert wurden. Da der Dan Flavin Estate, in dessen Besitz sich die frühen Arbeiten größtenteils befinden, während der Erstellung der vorliegenden Dissertation grundsätzlich noch nicht für die Forschung zugänglich war, kann bei den Beschreibungen der frühen Arbeiten nicht auf den Originaleindruck eingegangen werden.

### 2.2.1 Die Gemälde, Aquarelle, Konstruktionen und Zeichnungen, 1957–1961

Even without much formal education, I have been able to think and to issue various arts for slightly more than 32 years.  
I am still pleased to be.

Dan Flavin, 14. Januar 1989<sup>80</sup>

Nachdem Dan Flavin Mitte der fünfziger Jahre begonnen hatte, als Autodidakt künstlerisch tätig zu werden, beschloss er 1959 sich vollständig der Kunst zu widmen. In dieser Zeit fand Dan Flavin in New York eine lebendige Kunstszene vor, von der er wichtige Anregungen erhielt. Weitere Inspirationsquellen stellten europäische und ostasiatische Kunstwerke dar, die ihm durch sein Studium der Kunstgeschichte an der

---

<sup>79</sup> Vgl. Brydon Smith: eine künstliche barriere aus blauem, rotem und blauem fluoreszierendem licht (für Flavin Starbuck Judd), 1968, in: Flavin, Berlin 1999, (S. 30–31), S. 30.

<sup>80</sup> Dan Flavin: [Einleitende Worte 1989], in: Flavin, Baden-Baden 1989, S. 7.



Columbia University von 1957–1959, durch Publikationen<sup>81</sup> und durch zahlreiche Museumsaufenthalte als Besucher<sup>82</sup> oder Angestellter<sup>83</sup> vertraut waren. In seinem Aufsatz "... in daylight or cool white" von 1964/1965<sup>84</sup> beschrieb Flavin neben Erlebnissen aus der Kindheit und Jugend seine ersten künstlerischen Versuche und

---

<sup>81</sup> Flavin nannte die Lektüre der Zeitschrift *Artnews* als wichtige Informationsquelle. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 13. Barbara Reise erwähnt 1969 Flavins Belesenheit und Kenntnis der Kunstgeschichte, die er selbst aber herunterspielte. Dan Flavin hatte ihr mitgeteilt, dass er *nicht* sehr belesen sei, vor allem nicht in Kritiken und der Kunstgeschichte. Reise stellte jedoch das Gegenteil fest. Ihrer Meinung nach kannte sich Dan Flavin in der Kunstgeschichte besser aus als manch ein Wissenschaftler. Z. B. konnte er ihr sehr gute Literatur zu Vladimir Tatlin nennen. Reise bemerkte weiter, dass dies nun nicht heiÙe, dass Flavin Stunden mit Lektüre verbracht hat, sondern dass er es anscheinend sehr schnell aufnehme und dann wieder beiseite lege. Vgl. Barbara Reise [Correspondence. Antwort auf einen offenen Brief Dan Flavins, den er zum Aufsatz " 'Untitled 1969': a footnote on art and minimalstylehood" von Barbara Reise geschrieben hatte] in: *Studio International*, Vol. 177, No. 912, Juni 1969, S. 256. Vgl. Barbara Reise: "Untitled 1969": a footnote on art and minimal-stylehood, in: *Studio International*, Vol. 177, No. 910, April 1969, S. 166–172.

<sup>82</sup> Als Flavin 1957 am National Weather Analysis Center of the U. S. Weather Bureau, Suitland (Maryland) gearbeitet hatte, unternahm er von dort häufig Fahrten nach Washington, um The National Gallery of Art, The Philips Collection, The Dumbarton Oaks Collection und The Freer Gallery of Art zu besuchen. Vgl. Brydon Smith: Catalogue, in: Flavin, Ottawa 1969, (S. 41–245), S. 42.

<sup>83</sup> Das New Yorker Museum of Modern Art unterstützte Künstler, Dichter und Musiker, indem es ihnen eine Anstellung im Museum zusicherte. Die Arbeit im Museum ließ den Künstlern noch genügend Zeit für die Tätigkeit im Atelier. Während ihrer Arbeitszeit konnten sich die Künstler mit der Sammlung des Museums vertraut machen und andere dort angestellte Künstler kennen lernen. Robert Mangold, Michael Venezia, Robert Ryman, Sol LeWitt und Dan Flavin waren Anfang der sechziger Jahre am Museum of Modern Art tätig gewesen. Vgl. Christel Sauer: Robert Mangold oder die Zukunft der Malerei, in: Robert Mangold, Ausstellungskatalog, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1993, (S. 10–43), S. 20–21. Vgl. Dieter Schwarz: Michael Venezia: Malerei belegt einen Ort, in: Michael Venezia. Malerei/Painting 1970–1995, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur / Westfälischer Kunstverein, Münster, Düsseldorf 1996, (S. 7–17), S. 8.

<sup>84</sup> Dies ist ein sehr wichtiger Text Dan Flavins, den der Künstler wiederholt publizieren ließ. In der ersten Veröffentlichung des Textes (in: *Artforum*, Vol. 4, No. 4, Dezember 1965, S. 20–24; mit dem zusätzlichen Titel "An Autobiographical Sketch") bemerkte Dan Flavin, dass dieser ursprünglich die erste Hälfte eines Vortrags gewesen sei, den er an der Brooklyn Museum Art School am 18. Dezember 1964 gehalten hatte; mit einigen Abänderungen referierte er ihn erneut am 26. April 1965 im Ohio State University Law School Auditorium. Für die Publikation in *Artforum* hatte Flavin den Text überarbeitet und ergänzt.

Für den Katalog der ersten Retrospektive (Flavin, Ottawa 1969, S. 8–22) veränderte Flavin den 1965 in *Artforum* publizierten Text wiederum leicht und zum letzten Mal. Diese Fassung von 1969 wurde im Katalog von Edinburgh (Flavin, Edinburgh, Part 1, 1976) und von Köln (Flavin, Köln 1973/1974, S. 84–88) übernommen. Für die Einzelausstellung in Baden-Baden (Flavin, Baden-Baden 1989, S. 25–35) sei nach Stemmrich (Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 170) der Text der Fassung von 1969 (Flavin, Ottawa 1969, S. 8–22) teilweise anhand der Erstveröffentlichung von 1965 verändert worden, jedoch handelt es sich im Baden-Badener Text wortwörtlich um den Text von 1969. Eventuell kam Stemmrich zu der Auffassung, weil im Katalog von Baden-Baden Teile des Textes an eine falsche Stelle gerückt waren.

Hatte Dan Flavin es noch 1973/1974 für den Kölner Katalog abgelehnt, seine Schriften zu übersetzen (Vgl. Flavin, Köln 1973/1974, S. 84), so war dies für den Baden-Badener Katalog möglich geworden (Vgl. Flavin, Baden-Baden 1989, S. 25–35). Eine gekürzte, deutsche Übersetzung des Textes befindet sich in dem von Gregor Stemmrich herausgegebenen Sammelband "Minimal Art. Eine kritische Retrospektive" (S. 162–170) (Die Übersetzung stammt aus dem Katalog Baden-Baden, Übersetzung Sabine Aschen-dorf). Eine deutsche Übersetzung von Dan Flavins Schriften insgesamt wird seit 1998 von der Kölner Buchhandlung Walther König vorbereitet (Freundliche Mitteilung von Frau Mareike Ahlborn, Frankfurt a. M., 26. Oktober 1998). In vorliegender Arbeit wurde nach der Fassung im Katalog von Ottawa (1969) zitiert, da es sich dabei um den von Flavin zuletzt veränderten Text handelt.

den Beginn mit *installations in fluorescent light*. Flavin berichtete, dass er sich anfangs mit der Kunst "all der anderen" beschäftigt habe.<sup>85</sup>

Eine erste Inspirationsquelle Flavins war die europäische Kunstgeschichte. Flavin kopierte in einigen Zeichnungen die Reproduktionen von europäischen Kunstwerken. Er verehrte die Arbeiten eines Künstlers und ließ sich von ihnen Impulse geben, wie zum Beispiel von Werken des holländischen Barockmalers Rembrandt oder des französischen Postimpressionisten Paul Cézanne, um nur zwei Beispiele zu nennen.

In der Zeichnung *untitled (from Rembrandt's "Study of an Old Man")* von 1957 (Abb. 1) kopierte Dan Flavin eine Postkarte mit der Studie Rembrandts. Auslöser dafür war Flavins Faszination für die Kunst Rembrandts, die er während seiner Besuche in der Washington National Gallery of Arts für sich entdeckt hatte.<sup>86</sup> Flavin differenzierte in seiner Kopie helle und dunkle Partien der Darstellung nach Rembrandts Vorbild und hob diese, wie Brydon Smith konstatierte, sogar gegenüber der Vorlage noch mehr hervor.<sup>87</sup> Die Begeisterung für Rembrandts Kunst sollte über die Jahre anhalten und führte dazu, dass Flavin auch Werke von Rembrandt sammelte.<sup>88</sup> Ein Grund für Flavins Enthusiasmus mag in der für Rembrandt charakteristischen Behandlung des Lichts gelegen haben; Rembrandt hat durch eine Art Regielicht die Hell-Dunkel-Kontraste einer Szenerie betont und die Hauptakteure eines Bildes ins Licht gesetzt.<sup>89</sup> Vor allem im Spätwerk gelang es Rembrandt, das Bild scheinbar selbst leuchten zu lassen. Das Licht wurde spürbar.

Hatte Flavin in frühen Zeichnungen, wie *untitled (from Rembrandt's "Study of an Old Man")* in Anknüpfung an Rembrandts Kunst mit dem traditionellen Mittel der Zeichnung Hell und Dunkel differenziert und so die Wirkung von Licht am Gegenstand aufgezeigt, stand seit 1961 in seiner Kunst die Auseinandersetzung mit realem Licht<sup>90</sup> im

---

<sup>85</sup> Flavin 1964/1965, S. 11.

<sup>86</sup> Vgl. Smith 1969, S. 42.

<sup>87</sup> Vgl. Smith 1969, S. 42.

<sup>88</sup> Flavin erwähnte auf der Pressekonferenz 1993 in der Städtischen Galerie im Städel, Frankfurt a. M., dass er Rembrandt, Mondrian und Pollock sammle. Freundliche Mitteilung von Frau Janneke de Vries, Frankfurt a. M., 06.01.1994.

Flavin betätigte sich zudem schon früh als Sammler von zeitgenössischer Kunst. Neben Graphiken von Auguste Rodin, den russischen Konstruktivisten und vom japanischen Graphiker des 19. Jahrhunderts Utagawa Kuniyoshi erwarb er Werke der Zeitgenossen Donald Judd, Claes Oldenburg, Larry Poons und Robert Morris. Vgl. Emily S. Rauh: Foreword, in: *drawings and diagrams from Dan Flavin 1963–1972*, Vol. I, Ausstellungskatalog, The St. Louis Art Museum 1973, (S. 5–6), S. 5.

<sup>89</sup> Anregungen zu Rembrandts Kunst gab der Autorin u. a. die Vorlesung "Fläche, Farbe, Raum und Zeit: Grundstrukturen europäischer Malerei seit Giotto" von Peter Anselm Riedl im Wintersemester 1993/1994.

<sup>90</sup> In der Verwendung von realem Licht kann Flavins Kunst in die Geschichte des Eigenlichts eingereiht werden, allerdings wird es im Unterschied zur Tradition autonom eingesetzt und steht nicht als ein Symbol für die göttliche Allmacht, wie es zum Beispiel in den Kathedralen des Mittelalters der Fall war. Zum Eigenlicht vgl. Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*, 8. Auflage (unveränderter Nachdruck der 3. Auflage; 1. Auflage 1954), Berlin 1994, passim.

Mittelpunkt. Helligkeit und Dunkelheit, Malerei und Licht werden thematisiert, Licht wurde real spürbar.

Ein weiteres Beispiel, in dem Flavin ein Werk eines europäischen Künstlers kopierte, ist die Zeichnung *Paul Cézanne* von 1959 (Abb. 3).<sup>91</sup> Flavin fertigte sie nach einer Buchreproduktion von Paul Cézannes Gemälde *Self Portrait*, 1875–1876.<sup>92</sup> Er entschied sich offensichtlich für ein Selbstporträt Cézannes, damit er nicht allein den Stil Cézannes kopieren, sondern zudem die Künstlerpersönlichkeit erfahren konnte. Die Zeichnung scheint einen besonderen Stellenwert bekommen zu haben, denn Flavin platzierte sie über dem Schreibtisch seines Ateliers in Cold Spring, New York (Abb. 31). Er wollte den Geist Paul Cézannes in seiner Nähe wissen.<sup>93</sup> In seinem autobiographischen Essay erwähnte Flavin die Kopie Cézannes als eine Arbeit, die in der Anfangszeit entstand.<sup>94</sup>

Für die Kunstgeschichte ist Paul Cézanne von großer Bedeutung und gilt als "Vater der Moderne", da er in seinen Werken die Farbe und die Form zur Selbstreferenz führte. Er entwertete die dargestellte Räumlichkeit im Bild und betonte dagegen die Fläche. Im Gemälde *Montagne Sainte Victoire*, 1904/1906,<sup>95</sup> das zu einer Bildserie gleichen Themas gehört, konstruierte Cézanne das Abbild des Berges aus Farbflecken, die nicht allein auf das Motiv verweisen, sondern auch auf ihre Farbe und Form selbst.<sup>96</sup> Das mimetische Abbild, das in Kunstwerken seit der Renaissance der primäre Inhalt war, wurde in Cézannes Werken sekundär.<sup>97</sup> Im Anschluss an Cézanne entwickelten die Künstler der Moderne die gewonnene Autonomie der Farbe und der Form weiter und schufen abstrakte Bilder ohne mimetischen Zusammenhang.<sup>98</sup>

1961 fand Flavin im elektrischen Licht der Leuchtstofflampe ein Material, bei dem die Farbe und das Licht eine Einheit bilden und zugleich selbstreferenziell sind. Die Lichtfarben beschreiben keine eindeutig lesbaren Formen, da die Reflexionsflächen keine eindeutigen Grenzen besitzen. Durch die Wirkung der Lichtausstrahlung

---

<sup>91</sup> Die künstlerische Technik der Zeichnung hat Flavin aber auch als reine Übung für Kopie- und Zeichentechniken angewendet, wie in *untitled (from Soutine)* von 1962. Vgl. Smith 1969, S. 140.

<sup>92</sup> Flavin hatte wahrscheinlich Roger Frys Buch "Cézanne: A Study of His Development" (New York 1927, plate VI) als Vorlage. Vgl. Smith 1969, S. 56.

<sup>93</sup> Vgl. Smith 1969, S. 56.

<sup>94</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 14.

<sup>95</sup> Gemälde: Ölfarbe auf Leinwand, 73 x 92 cm, Museum of Art, Philadelphia. Vgl. Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, o. S.

<sup>96</sup> Vgl. Imdahl 1981, passim.

<sup>97</sup> Vgl. Rolf Lauter: Der Gegenstand als Kunstobjekt. Anmerkungen zu einer dialektischen Annäherung von "Kunst" und "Leben" in der zeitgenössischen Kunst, in: Klaus Güthlein / Franz Matsche (Hg.): Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Vol. 20), Worms 1993, (S. 266–286), S. 268.

<sup>98</sup> Das erste abstrakte Aquarell, zwischen 1910 und 1913 entstanden, stammt von Wassily Kandinsky, doch fanden zeitgleich zu Kandinsky auch andere Künstler zur Abstraktion. Vgl. Peter Anselm Riedl: Wassily Kandinsky, Reinbek 1983, S. 7, 29–37.

vermochte Flavin reale dreidimensionale Gegebenheiten, wie eine Raumecke, aufzulösen und schloss damit an Cézanne an, der im Bild den konstruierten, perspektivischen Raum als Fläche deutete.

Neben der Anregung aus der europäischen Kunst lag eine zweite Inspirationsquelle in chinesischen Tuschezeichnungen aus der Zeit der Sung Dynastie<sup>99</sup>, die Flavin neben anderen Epochen der chinesischen Kunst während der Museumsbesuche in der Freer Gallery of Art in Washington kennen und schätzten gelernt hatte.<sup>100</sup> Brydon Smith führt in Flavins Kohlezeichnung *untitled (landscape from along Riverside Drive, Manhattan)* von 1958 (Abb. 2) sowohl den kalligraphisch geprägten Strich und die verschiedenen ausgeprägten Tonalitäten als auch den bewussten Einsatz der Leere in Flavins Zeichnung auf die Kunst der Sung Dynastie zurück.<sup>101</sup> Diese Merkmale können ebenso in anderen Werken der Frühzeit wie auch in den späteren Zeichnungen und Graphiken Flavins, die er bis zu seinem Lebensende schuf, beobachtet werden. Doch nicht allein in Zeichnungen, sondern auch in Flavins *installations in fluorescent light*, bei denen die Anordnung der Lampenverbände zugunsten der Leere des Raums zurückgenommen sind, wurde der Aspekt des leeren Raums evident.

Während für den amerikanischen Abstrakten Expressionismus, von dem Flavin in den frühen Werken beeinflusst wurde, die ostasiatische Kunst nicht als Inspirationsquelle belegt gilt<sup>102</sup>, fand Flavin nachweislich auch in der ostasiatischen Kunst Anregungen und versuchte sich sogar selbst in der chinesischen Technik der Tuschelavierung auf Reispapier, in die ihn der chinesische Künstler Walasse Ting<sup>103</sup> einführte.<sup>104</sup> Die Tuschelavierung wandte er in vielen Aquarellen an, unter anderem

---

<sup>99</sup> Themen der Sung Dynastie waren mimetische Landschaftsmalereien und Tierdarstellungen, aber auch abstrahierende Landschaften, die mithilfe der Splash Ink Technic ausgeführt wurden. Anregungen scheint Flavin v. a. von der chinesischen Tuschelavierung mit der Splash Ink Technic erhalten zu haben. Diese ist seit dem Künstler Muxi aus der Sung Dynastie zu beobachten; sie legt besonderen Wert auf Schattierungen der Tusche. Hinweise zur Sung Dynastie erhielt die Autorin freundlicher Weise von Frau Petra Rösch, Kunsthistorisches Institut, Ostasiatische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg.

<sup>100</sup> Vgl. Smith 1969, S. 50. Flavins Liebe zur ostasiatischen Kunst begleitete ihn sein Leben lang. Er sammelte chinesisches Porzellan und japanische Zeichnungen und Druckgraphiken. 1995 war im Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, eine Ausstellung mit Werken von Katsuchika Hokusai, Utagawa Kuniyoshi und Ando Hiroshige zu sehen, die von Dan Flavin seit den achtziger Jahren gesammelt wurden. Vgl. Homepage des Dia Center for the Arts, Press Release, 07/17/95.

<sup>101</sup> Vgl. Smith 1969, S. 50.

<sup>102</sup> Europäische Künstler des Informel bezogen sich dagegen nachweislich auf ostasiatische Philosophien und Kunstwerke. Vgl. Annette Frese: Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Ausstellungskatalog, Heidelberger Kunstverein, Köln 1998, S. 12–17, 20–25.

<sup>103</sup> Zur Kunst Walasse Ting vgl. *Art Now: New York*, Millet Andrejevic, Karel Appel, Jeanne Miles, Walasse Ting, Jane Wilson, Vol. 1, No. 10, Dezember 1969.

<sup>104</sup> Vgl. Smith 1969, S. 60.

auch in der Serie, *the act of love* vom 26. April 1959<sup>105</sup>, deren fünf abstrakte Aquarellbilder Flavin an einem Abend im April 1959 malte. Es handelt sich dabei um die erste Serie in Flavins Kunst, der jene der *icons* folgte.

Eine dritte Inspirationsquelle fand Flavin in den Werken der zeitgenössischen New Yorker Künstler. In den vierziger Jahren hatte, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen Emigration der führenden europäischen Künstler in die USA<sup>106</sup>, eine Verschiebung des Kunstzentrums von Paris nach New York stattgefunden und das internationale Interesse an der New Yorker Kunst kontinuierlich zugenommen. Seit Mitte der vierziger Jahre dominierten Künstler des Action Painting und des Colourfield Painting die New Yorker Szene. Diese beiden Kunstrichtungen wurden Ende der fünfziger Jahre subsumierend als Abstrakter Expressionismus bezeichnet<sup>107</sup>, welcher sich zu der ersten international dominierenden amerikanischen Kunstrichtung entwickelte. Ein Zusammenhang ist mit dem aufblühenden amerikanischen Kunstmarkt der Nachkriegszeit<sup>108</sup> zu sehen, der eine steigende Anzahl von Sammlern, Kritikern, Museumsleuten und Galeristen hervorbrachte, welche die zeitgenössischen Künstler unterstützten.<sup>109</sup>

Als Flavin Mitte der fünfziger Jahre mit der künstlerischen Tätigkeit begann, konnten er und seine Zeitgenossen an eine international anerkannte amerikanische Richtung anknüpfen. Trotz unterschiedlicher Ausdrucksformen<sup>110</sup> war den Künstlern des Abstrakten Expressionismus das Ziel gemeinsam, sich von der europäischen Tradition abzusetzen. Einerseits knüpften die Künstler des Abstrakten Expressionismus an die Kunst Europas an, vor allem an den Surrealismus<sup>111</sup>, andererseits versuchten sie sich davon abzugrenzen und einen eigenen nationalen Stil herauszuarbeiten. Im

---

<sup>105</sup> Aquarelle: Wasserfarbe und Tusche auf Papier, je ca. 8 ½ x 12 ¼ in. (217 x 312 mm). Vgl. Flavin, Ottawa 1969, No. 7–11.

<sup>106</sup> Vgl. Barbara Haskell: [The American Century: Art & Culture 1900–1950], in: The American Century: Art & Culture 1900–1950, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1999, (S. 11–384), S. 328.

<sup>107</sup> Vgl. Haskell 1999, S. 362.

<sup>108</sup> Der boomende Kunstmarkt hängt natürlich mit dem Aufstieg der USA zur Wohlstandsgesellschaft in der Nachkriegszeit zusammen. Vgl. Neil A. Wynn: Vom Weltkrieg zur Wohlstandsgesellschaft, 1941–1961, in: Willi Paul Adams (Hg.): Die Vereinigten Staaten von Amerika (Fischer Weltgeschichte, Vol. 30), Frankfurt a. M. 1977, S. 354–404.

<sup>109</sup> Vgl. Pamela C. Scorzin: "Pictures of Photographs". Warhols Selbstbildnisse im Kontext der Bildnis-kunst nach 1960, (Dissertation), Heidelberg 1994, S. 31–32. Vgl. Constance W. Glenn: Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde, in: Pop Art, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1992, (S. 31–41), S. 33–34.

<sup>110</sup> Ein Kennzeichen des Abstrakten Expressionismus besteht nach Irving Sandler darin, dass jeder Künstler einen sehr individuellen Stil erarbeitete. Vgl. Irving Sandler: Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, (S. 89–96), S. 89.

Unterschied zur europäischen Tradition zogen die Künstler des Abstrakten Expressionismus die polyfokale der konventionellen hierarchischen Komposition vor, setzten neue Malpraktiken der traditionellen europäischen Ölmalerei entgegen, wählten sehr große Formate und verzichteten auf einen die Kunst vom Betrachtterraum absetzenden Rahmen.<sup>112</sup> Während in den Werken des Action Painting der spontane, kalligraphische Pinselstrich im Vordergrund stand, bezogen sich die Werke des Colourfield Painting auf eine große und einfache Ausdehnung der Farbe im Bild.<sup>113</sup>

Wie Flavin in seinem autobiographischen Essay von 1964/1965 berichtete, suchte er in den fünfziger Jahren nach einer individuellen Ausdrucksweise im Anschluss an die stilistische Entwicklung seiner Zeitgenossen, wie der Philip Gustons, Robert Motherwells, Franz Klines, Arshile Gorkys, Jackson Pollocks, Mark Rothkos, Jasper Johns', Barnett Newmans und Frank Stellas.<sup>114</sup> Ein Detail des japanischen Faltbuchs *Vincent at Auvres* von 1960 (Abb. 10 a) belegt Flavins gestische und ausdrucksstarke Malweise im Stil des Action Painting eines Jackson Pollock oder Franz Kline. In anderen Werken, zum Beispiel den Ölbildern *the building on Jane Street no. 1* (Abb. 4) und *no. 2*, beide 1959, bezog sich Flavin auf den expressiven Stil Willem de Koonings.<sup>115</sup> Für das Ölgemälde *untitled* von 1959 erinnerte sich Flavin ausdrücklich, es als eine Übung im Stil der Schule von de Kooning und Kline gearbeitet zu haben.<sup>116</sup>

1989 erkannte Flavin rückblickend, dass er sein künstlerisches Werk im Stil zwischen Willem de Kooning und Jackson Pollock begonnen hat. Mit der Zeit habe er allerdings den Stil de Koonings abgelegt, da ihm die Manier der *Woman*-Serien<sup>117</sup>

<sup>111</sup> Vgl. Stephen Polcari: Zeitgeschichte und surrealistische Imagination: Amerikanische Kunst in den vierziger Jahren, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, (S. 79–87), S. 85–86.

<sup>112</sup> Diese Grundsätze waren in der europäischen Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts vorbereitet worden. Momente der polyfokalen Komposition hatte bereits Claude Monet in seinen Seerosenbildern angedeutet.

Neue Materialien wie vorgefertigte Produkte – Zeitung, Tapete und Dose – wurden u. a. von den Künstlern des Kubismus und Dadaismus in den Collagen und Objektmontagen angewandt, um sich von traditionellen Bildfindungen abzusetzen. Werke in Wandgröße hatten Künstler wie Claude Monet mit der Serie der Seerosenbilder, Henri Matisse mit *La Danse* von 1931 und Pablo Picasso mit *Guernica* von 1937 geschaffen. Auf einen Rahmen, der als Abgrenzung des Bildraums gegenüber dem Realraum gedient hatte, verzichteten am Anfang des 20. Jahrhunderts die Künstler des Kubismus.

<sup>113</sup> Vgl. Haskell 1999, S. 362.

<sup>114</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 13, 18.

<sup>115</sup> Dies belegt ein Vergleich mit den ungefähr zeitgleich entstandenen Werken de Koonings *Palisade* von 1957 (Gemälde: Ölfarbe auf Leinwand, 201 x 175 cm. Siehe Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, No. 100) oder *Door to the River* von 1960 (Gemälde: Ölfarbe auf Leinwand, 203 x 178 cm. Siehe Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, No. 101). Die Werke sind nicht allein im Hinblick auf den Stil vergleichbar, sondern auch in der Wahl des Titels. Flavin und de Kooning benennen im Titel eine mimetische Gegebenheit, die als solche im Bild nicht eindeutig ausgemacht werden kann.

<sup>116</sup> Vgl. Flavin, Ottawa 1969, No. 33.

<sup>117</sup> Die erste Serie der *Woman*-Bilder hatte de Kooning 1940, die zweite 1947 und die dritte 1950 begonnen. Vgl. Clare Bell: Lebensdaten und Chronik des Kunstgeschehens, in: Roy Lichtenstein, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Deichtorhallen, Hamburg, Ostfildern bei Stuttgart 1994, (S. 364–375), S. 365, 367.

nicht zusagte.<sup>118</sup> In Jackson Pollocks Werken hat er dagegen weiterführende Anregungen gefunden. Flavin bearbeitete beispielsweise die Tuschearbeiten *polyphony one* (Abb. 5) und *polyphony two*, beide 1959, nach Pollocks künstlerischer Vorgehensweise von allen vier Seiten. Durch die entstandene polyfokale Komposition konnte sich Dan Flavin von einem zentralen Mittelpunkt lösen, der seine Werke in der Regel dominiert hatte.<sup>119</sup> Im Anschluss an Pollocks Stil verweisen die Linien im Bild auf keine vorbestimmte Form, sondern allein auf sich selbst. Im Unterschied zu Pollocks berühmten großen Gemälden, wie *One (Number 31, 1950)*<sup>120</sup>, die den Betrachter überragen, wählte Flavin sehr kleine Dimensionen und scheint nicht nach Pollocks Vorgehensweise spontan "im" Bild agiert zu haben<sup>121</sup>, sondern distanziert zum Werk geblieben zu sein.

Malte Dan Flavin in den fünfziger Jahren im Stil seiner Zeitgenossen, so beschränkte er sich im Gegensatz zu den groß dimensionierten Gemälden der Abstrakten Expressionisten auf kleine Formate, in der Regel in der Größe von 15 x 20 cm. Ein Grund dafür mag auch sein, dass Flavin in dieser Zeit lediglich eingeschränkte Möglichkeiten zum Praktizieren seiner Kunst hatte.

Da Flavin letztlich feststellen musste, dass er – anders als die Künstler des Abstrakten Expressionismus – nicht an die Malerei als ein Endresultat glauben konnte<sup>122</sup>, versuchte er, seine Arbeiten auf anderer Ebene zu erweitern: durch die Verwendung von Texten, von japanischen Faltskizzenbüchern und von Abfallmaterialien.

Bezüglich der Erweiterung auf eine sprachliche Ebene integrierte Flavin in seinen Aquarellen handschriftlich abgeschriebene Texte aus der Literatur<sup>123</sup>, bevorzugt Passagen aus dem Werk des irischen Schriftstellers James Joyce<sup>124</sup>, mit dem er sich geistig verbunden fühlte, und aus der Bibel. Durch die Integration eines Textes wird

---

<sup>118</sup> Dan Flavin: some more information ... (to Sabine), in: Flavin, Baden-Baden 1989, (S. 45–46), S. 45.

<sup>119</sup> Vgl. Smith 1969, S. 82.

<sup>120</sup> Gemälde: Ölfarbe und Email auf Leinwand, 269,5 x 530,5 cm. Siehe The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1984, No. 273.

<sup>121</sup> Nach Pollock sollte ein Maler nicht vor der Leinwand, sondern *im* Bild sein. Vgl. Armin Zweite: Vorwort, in: Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999, (S. 6–13), S. 9.

<sup>122</sup> Vgl. Flavin, some more information, 1989, S. 47.

<sup>123</sup> In einem Artikel der *Artnews* von 1958 wurde eine Ausstellung vorgestellt, in der Künstler Gedichte von Zeitgenossen gestalteten. In der Kombination von Text und malerischer Gestaltung können Analogien zu Flavins Text-Aquarellen gesehen werden. Zu der Ausstellung vgl. Peter Viereck: Poets and painters, 6, in: *Artnews*, Vol. 57, No. 7, November 1958, S. 26–27.

<sup>124</sup> Biographische Parallelen zu Joyce liegen in der irischen Abstammung und in der streng katholischen Erziehung. In Flavins Text "... in daylight or cool white " können Analogien zu James Joyces (1882–1941) autobiographischem Roman "A Portrait of the Artist as a Young Man" von 1916 gesehen werden. Vgl. Kenneth Baker: A note on Dan Flavin, in: *Artforum*, Januar 1972, S. 38–40. Vgl. James Joyce: Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, in: James Joyce. Frankfurter Ausgabe. Werke 2, Frankfurt a. M. 1972.

der Rezipient zum Lesen aufgefordert. Das mit dem Text beschriebene Blatt umrandete und gestaltete er lavierend mit Aquarellfarbe und Tusche, sodass, wie zum Beispiel in *Song of Songs* von 1959 (Abb. 6), der Eindruck entsteht, dass man durch die Schrift auf einen hell erleuchteten Hintergrund blickt. Brydon Smith sah darin Relationen zu den späteren *near-square cornered installations*.<sup>125</sup>

Die zweite Vorgehensweise, das Bildformat zu erweitern, geschah durch die Reihung von mehreren losen Aquarellen oder Zeichnungen in einem japanischen Falt-Skizzenbuch<sup>126</sup>, das auf einer Wand ausgebreitet präsentiert werden kann. Jill Johnston schrieb in Bezug auf das Faltskizzenbuch *Vincent at Auvres* von 1960 (Abb. 10), dass der Betrachter auf eine "Reise" mitgenommen wurde.<sup>127</sup> Durch das Betrachten und Abschreiten der nacheinander hängenden Skizzen bekam die Arbeit eine explizite zeitliche Komponente, ein Aspekt der in der Kunsterfahrung von Flavins *installations in fluorescent light* relevant werden sollte. War in der Ausstellung der Judson Gallery 1961 das Buch vollständig aufgefaltet worden, so plante Flavin die Länge optional einzusetzen.<sup>128</sup> Damit hätte die Arbeit variable Dimensionen erhalten, eine Anwendungsweise, die in Flavins *installations in fluorescent light* seit Ende der sechziger Jahre eine wichtige Rolle spielen sollte.

Im Cover des erwähnten Faltskizzenbuchs *Vincent at Auvres* integrierte Flavin eine gefundene zerdrückte Weißblechdose<sup>129</sup>, eine dritte Vorgehensweise, den Bildraum zu erweitern. Flavin begann seit 1959 zerdrückte Weißblechdosen und vergleichbare Materialien zu sammeln, die er auf den Straßen und am Ufer des Hudson-Rivers gefunden hatte.<sup>130</sup> In einer Art Ritual befestigte Flavin das platt gedrückte Fundmaterial meist noch am selben Tag auf einem mit Aquarell- oder Ölfarbe behandelten

---

<sup>125</sup> Vgl. Smith 1969, S. 76.

<sup>126</sup> Flavin teilte Brydon Smith zu dem japanischen Faltskizzenbuch *songs (to James Joyce)* von 1960 mit, dass es sein erster Versuch war eine fortlaufende Sequenz zu machen. Hunderte von Seiten fertigte er an, die er allerdings niemals zusammen ausstellte. Diese Art von Buch war es, nach der er seit langem gesucht hatte. Vgl. Smith 1969, S. 94.

<sup>127</sup> Vgl. Jill Johnston: Reviews and Prereviews. New Names this Month [*dan Flavin: constructions and watercolors*, Judson Gallery, New York, 08.05.–05.06.1961], in: *Art News*, Vol. 60, No. 3, Mai 1961, (S. 20–21), S. 20. Diese Ausstellung fand unter der Leitung von Allan Kaprow statt (Vgl. *Selected New York City Artists 1967*, Ausstellungskatalog, Ithaca College Museum of Art, Ithaca, N. Y., 1967, o. S.)

<sup>128</sup> Vgl. Smith 1969, S. 38.

<sup>129</sup> Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 38.

<sup>130</sup> Flavin sammelte jedoch die Abfallmaterialien nicht nur, um sie in Assemblagen zu integrieren, sondern auch um sie im vorgefundenen Zustand aufzubewahren, wie z. B. die verbrannte Dose *Washington Street sculpture* von 1959 (Vgl. Smith 1969, S. 66). Flavin hatte in seinem Atelier ein Sammelsurium an Fundstücken zusammengetragen. Als der Galerist Dick Bellamy Flavins Atelier in den sechziger Jahren zum ersten Mal besuchte, äußerte er gegenüber Flavin, dass er Flavins Atelier-Arrangement gerne in der von ihm 1960 eröffneten Green Gallery ausstellen würde. Flavin sah diese Objekte jedoch nicht als Kunstwerke an, sondern als seine alltägliche Umgebung. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 14.



Holzgrund<sup>131</sup>, veränderte dabei die Form des gefundenen Materials nicht, bearbeitete es jedoch zusätzlich mit Farbe.

Während Flavin in den ersten Assemblagen<sup>132</sup> von 1959 noch kompositionelle Effekte durch die Überschneidung von mehreren Metallteilen erzielte, steht in den späteren von 1960 ein einziges Fundmaterial für sich. Allgemein erkannte Flavin in der entstandenen Komposition metaphorische oder symbolische Relationen, die er im Titel untermauerte. In der aus einer platt gedrückten Dose und anderen Metallteilen zusammengesetzten Arbeit *Thomas Aquinas Doctor of Canon Law* von 1959 (Abb. 7) sah Flavin in der glitzernden Oberfläche der Dose die dominikanische Mönchstracht des kleinen, dicken Thomas von Aquin.<sup>133</sup> Die Form der etwas später entstandenen Assemblage *Apollinaire wounded (to Ward Jackson)* von 1959–1960 (Abb. 8), in der er eine einzige zerquetschte Dose integrierte, verglich Flavin einerseits mit jener des Bergmassivs der Montagne Sainte Victoire, das Paul Cézanne in einer Serie von Gemälden und Aquarellen dargestellt hatte, andererseits mit dem bandagierten Kopf des verwundeten französischen Dichters Guillaume Apollinaire, den Flavin wahrscheinlich von einer Fotografie kannte.<sup>134</sup> Letztere Assoziation verdeutlichte Flavin im Titel. Die Analogien, die Dan Flavin in den Arbeiten sah, sind für den Betrachter nicht immer einfach nachzuvollziehen, da sie sich aus der Bildkomposition nicht eindeutig ergeben. Sie sind subjektive Eindrücke des Künstlers.

Im Untertitel widmete Flavin die Assemblage Ward Jackson, einem Arbeitskollegen und Freund aus der Entstehungszeit des Bildes. Diese Art der persönlichen Widmung im Untertitel sollte der Künstler in den meisten seiner *installations in fluorescent light* der folgenden Jahre fortführen.

Eine Sonderstellung unter den Dosen-Konstruktionen nimmt *mira mira (to Mrs. Brody)* von 1960 (Abb. 9) ein, da sich Dan Flavin in dieser von jeglichem metaphorischen oder symbolischen Bezug lossagte. Eine zerdrückte Olivenöldose wurde, leicht aus der Mitte nach links verschoben, auf einen hellfarbigen strukturierten Grund montiert. Die Dose ist nicht mehr Teil einer Komposition, sondern präsentiert ausschließlich sich selbst. Im Freiraum rechts neben der Dose schrieb Flavin die spanischen Worte "mira mira", zu Deutsch "schau schau"; der spanischen Dosenmarke entsprechend wählte er die spanische Sprache. Im Vergleich zur Dimension der Dose ist die Schrift sehr groß

---

<sup>131</sup> Vgl. Smith 1969, S. 64.

<sup>132</sup> In einigen Werken von 1959 bis 1961 integrierte Flavin Fundobjekte bzw. Abfallmaterialien im Sinne des *Objet trouvé*, die im Werk einen reliefartigen Charakter erzeugen. Die Fundobjekte sind allerdings platt gedrückt, wodurch sie auch der Collage nahe stehen. Im Katalog von Ottawa wurden die Arbeiten als *constructions* bezeichnet, im vorliegenden Text als Assemblagen.

<sup>133</sup> Vgl. Smith 1969, S. 64.

<sup>134</sup> Vgl. Smith 1969, S. 86.

gewählt, sodass sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht und diesen auffordert, das Werk im wahrsten Sinne des Wortes zu betrachten. Bedeutsam für Flavins künstlerische Entwicklung war, dass er sich in dieser Arbeit zum ersten Mal für die Selbstreferenz eines Materials entschied und der Arbeit im Titel keine Assoziation verlieh.

In der Verwendung von Fundmaterialien liegen Parallelen zu den damals zeitgenössischen Tendenzen des New Realism<sup>135</sup> und der Junk Art<sup>136</sup>, die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sich von der Tradition der "Hohen Kunst", einschließlich des Abstrakten Expressionismus', absetzen wollten. Im Unterschied zum Abstrakten Expressionismus ließen die Künstler das alltägliche Leben in die Kunst einfließen<sup>137</sup>, indem zum Beispiel reale Materialien in ein Kunstwerk integriert wurden. In den Combine Paintings, welche die Hauptvertreter des New Realism Robert Rauschenberg und Jasper Johns begründeten, wurden banale Gegenstände der Konsumwelt mit der abstrakt expressiven Malweise kombiniert. Jasper Johns zum Beispiel integrierte in *Field Painting* von 1963/1964<sup>138</sup> zwischen den zwei schmalen, abstrakt bemalten Leinwänden dreidimensionale Buchstaben und Alltagsgegenstände, nämlich eine Bier- und eine Kaffeedose.

Analog zu den Combine Paintings von Rauschenberg, Johns und anderen fügte Flavin in den Assemblagen von 1959 und 1960 einem bemalten Träger ein gefundenes Alltagsmaterial hinzu. Rolf Lauter stellte für Rauschenbergs Combine Paintings fest, dass er Farbe und Form auf die gleiche Realitätsstufe stellte wie einen Alltagsgegenstand.<sup>139</sup> Diese Aussage gilt auch für Flavins Assemblagen. Im Unterschied zu

<sup>135</sup> In Frankreich schloss sich 1960 eine Gruppe von Objektkünstlern als Nouveaux Réalistes zusammen. Ein erstes Manifest wurde im April 1960 durch den Kritiker Pierre Restany veröffentlicht. Analogien können in der Kunst der Amerikaner Robert Rauschenberg und Jasper Johns bereits Ende der fünfziger Jahre gesehen werden. Daher wird diese auch als New Realism bezeichnet, allerdings existierte keine Gruppierung wie in Frankreich. Zum Begriff "New Realists" vgl. Karin Thomas: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1989. Zum Begriff "New Realism" vgl. Glenn 1992, S. 26. Vgl. Alfred Pacquement: Die Nouveaux Réalistes: Die Erneuerung der Kunst in Paris, in: Pop Art 1992, (S. 216–220), S. 217–218. Vgl. Marco Livingstone: Schöne neue Warenwelt, in: Pop Art, 1992, (S. 10–18), S. 10.

<sup>136</sup> Zur Junk Art vgl. Julie H. Reiss: From Margin to Center: The Space of Installation Art, 1958–1993, (Dissertation), Michigan 1996, S. 56–70. Zur Bedeutung Pollocks für Künstler, die Alltagsmaterial integrierten vgl. Allan Kaprow: The legacy of Jackson Pollock, in: *ARTnews*, Vol. 57, No. 6, Oktober 1958, (S. 24–26, 55–57), S. 56–57.

<sup>137</sup> Vgl. Livingstone 1992, S. 10.

<sup>138</sup> Combine Painting: Öl auf zweiteilige Leinwand mit Objekten, 182,9 x 93,3 cm. Siehe Jasper Johns. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, München / New York 1997, No. 112. Im Titel ironisierte Johns die Farbfeldmalerei. Durch die Zweiteilung entsteht eine Art zip, womit er auf ironische Weise auf Barnett Newmans Werk anspielt.

<sup>139</sup> Vgl. Lauter 1993, S. 271. Vgl. Michael Plante: The Fifties Legacy: Toward a New Aesthetic, in: Definitive Statements. American Art: 1964–1966, Brown University, Providence (Rhode Island) / The Parrish Art Museum, Southampton (Long Island, N. Y.), Providence (Rhode Island) 1986, (S. 3–15), S. 7.

den Combine Paintings von Rauschenberg und anderen aber, deren Fundobjekte, wie zum Beispiel der Stuhl von Rauschenbergs *Pilgrim 6* von 1960<sup>140</sup>, weit in den Betrachterraum ragen, bleiben Flavins Assemblagen reliefartig und gehen nicht über das Bildformat hinaus. Zudem ist die Bemalung der Träger in Flavins Werken entgegen der Combine Paintings Rauschenbergs nahezu ausschließlich monochrom gehalten. Die monochrome Malerei zeigt Relationen zum Colourfield Painting auf, aber auch zu den monochromen Werken von Jasper Johns und Robert Rauschenberg.

Im Sinne des New Realism integrierte Dan Flavin Fundmaterialien, jedoch wird seine künstlerische Ausdrucksweise nicht wie in den Combine Paintings von einer gestischen Malerei im Sinne des Action Painting in Kombination mit Alltagsgegenständen bestimmt, sondern von einem Fundobjekt auf einem monochromen, gestisch bemalten Träger. Wollten die New Realists in der Nachfolge von Duchamp und den Dadaisten Leben und Kunst verbinden<sup>141</sup>, ging es Dan Flavin in erster Linie darum, das Kunstobjekt insgesamt in den Realraum ausgreifen zu lassen. In Flavins Kunst ragen nicht die Gegenstände in den Raum, sondern die Träger seiner Assemblagen nehmen im Laufe der Zeit kontinuierlich an Tiefe zu. Besaßen die ersten Dosen-Konstruktionen Ende der fünfziger Jahre lediglich eine Tiefe von ca. 2 cm, so erweiterte Flavin diese in folgenden Arbeiten auf ca. 5 cm und in *Juan Gris in Paris (adieu Picabia)* von 1960–1962 schließlich auf ca. 8 cm. Dies sollte der Künstler in den *icons* noch fortsetzen.

### 2.2.2 Die Serie der *icons*, 1961–1964

My fluorescent tubes never "burn out" desiring a god.

Dan Flavin, 1967<sup>142</sup>

Dan Flavin bemerkte im Aufsatz "... in daylight or cool white ", dass er um 1961 keinen Gefallen mehr an seiner bisher entstandenen Kunst finden konnte.

I had found that all of my small constructions, with the exception of *mira, mira*, were like memorial plaques and that the numerous pages and several folding books of water-colour and poetry which I had completed were dominated by black ink.

---

<sup>140</sup> Combine Painting: Ölfarbe auf Leinwand, Holz, 200 x 143 x 45 cm. Siehe Pop Art 1992, Tafel 10. Zu den Combines vgl. Robert Rauschenberg. Retrospektive, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim SoHo, Guggenheim Museum in der Ace Gallery, New York / The Menil Collection, Contemporary Arts Museum and The Museum of Fine Arts, Houston / Museum Ludwig, Köln / Guggenheim Bilbao Museoa, Ostfildern-Ruit 1998, S. 98–153.

<sup>141</sup> Vgl. Lauter 1993, S. 271. Kurz darauf gingen Künstler schließlich noch einen Schritt weiter, um Kunst und Leben zu vereinen, indem sie selbst als Kunstwerk agierten, wie zum Beispiel im Happening, das Ende der fünfziger Jahre entstand. Vgl. Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne, München 1994, S. 57.

<sup>142</sup> Flavin, some other comments, 1967, S. 21.

The four-room flat felt shrunk to a mental closet. Too many things of old emotion and consideration were accumulated there (an insistent history which seemed bound to restrict further use). It had to be abandoned.<sup>143</sup>

Die Assemblagen wie die Tusche- und Aquarellbilder thematisierten Erinnerungen der eigenen Vergangenheit<sup>144</sup>, mit der Flavin abschließen wollte.

Unter den Arbeiten von 1957–1961 nahm *mira mira (to Mrs. Brody)* eine Sonderstellung ein, da es, wie Flavin bemerkte, keine "Erinnerungstafel" darstellte. Weder im Text noch in der Komposition oder der Farbigkeit bezieht die Arbeit sich auf die Vergangenheit des Künstlers. Die zerdrückte Olivenöldose und der monochrom bemalte Träger verweisen auf nichts anderes als auf sich selbst. Von dieser Arbeit konnte Dan Flavin für die nachfolgenden *icons* ausgehen. Flavin vollzog den Schritt vom *Objet trouvé* zum *Readymade*. In den *icons* integrierte er anstelle eines Abfallmaterials die "gefundenen" Alltagsmaterialien der Glühbirne und der Leuchtstofflampe und installierte sie auf einer monochrom bemalten Kastenkonstruktion. Mit diesem Neuanfang der *icons* gelang es Flavin, sich sowohl von den Einflüssen seiner Zeitgenossen als auch von seiner künstlerischen Vergangenheit zu lösen.

Erst nach Dan Flavins Tod wurden nach über dreißig Jahren sieben der insgesamt acht ausgeführten *icons* erneut als eine Gruppe in der Ausstellung *Dan Flavin (1962/63, 1970, 1996)* im New Yorker Dia Center for the Arts vom 22. Mai 1997 bis 14. Juni 1998<sup>145</sup> präsentiert.<sup>146</sup> An einer Wand befanden sich sechs der *icons* in der Reihenfolge von links nach rechts: *icon I, icon II, icon III, icon VI, icon VII* und *icon VIII*

---

<sup>143</sup> Flavin 1964/1965, S. 16.

<sup>144</sup> In einigen Aquarellen hatte Flavin Texte aus der Bibel zitiert, manche Konstruktionen hatte er Heiligen gewidmet. Diese intensive Auseinandersetzung mit der Bibel und den Heiligenlegenden mag auf seine streng katholische Erziehung zurückzuführen sein, die sogar zu einem erzwungenen Besuch eines Priesterseminars führte. Dan Flavins problematische Beziehung zu seinen Eltern, die in diversen Schriften des Künstlers angedeutet wird, tritt besonders in dem geplanten Projekt *tragic toys (papa and the fatal bride to be)* von 1961 zutage. Das nicht ausgeführte Projekt wurde in einer Entwurfszeichnung vom 27. Oktober 1961 festgehalten. In dem Projekt sollten zwei so genannte "Spielzeuge" Dan Flavins Eltern repräsentieren. Das *papa toy* bestand u. a. aus einer Grabesgedenktafel, auf der das Wort "Papa" eingraviert werden sollte. Das zweite "Spielzeug" *the fatal bride to be* sollte in der Form eines Sarges ausgeführt werden, in der eine Endloskassette die Stimmen der Eltern wiedergibt. Flavin konnte dieses Projekt nicht verwirklichen, da ihm zum damaligen Zeitpunkt die nötigen finanziellen Mittel wie auch technische Kenntnisse zur Ausführung fehlten. In der Verkörperung von Flavins Eltern als Spielzeuge trägt das Projekt surreale Züge. (Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 48).

<sup>145</sup> Da die *icons* lediglich in frühen Jahren ausgestellt und so in einem guten Zustand erhalten geblieben waren, mussten sie für die Ausstellung nur geringfügig restauriert werden. Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997. Zwei der *icons, icon III* und *icon VI*, hatte Donald Judd erworben und in seinem New Yorker Atelier angebracht. Freundliche Mitteilung von Peter Ballentine, New York City, 25.11.1997.

<sup>146</sup> Für die Erläuterung der *icons* war es ein besonderer Gewinn, dass diese in einer Ausstellung 1997/1998 im Dia Center for the Arts vereint gezeigt wurden und somit anhand der Originale studiert werden konnten. Abgesehen davon, dass von den *icons* in der Literatur nahezu nur Schwarz-Weiß-Aufnahmen existieren, ist ihre Lichtwirkung in Fotografien nicht adäquat festzuhalten.

(Abb. 11 a–b), an der gegenüberliegenden Seite *icon V* (Abb. 11 c).<sup>147</sup> Sowohl in der Anordnung der *icons* als auch in der isolierten Hängung von *icon V* orientierten sich die Ausstellungsorganisatoren offensichtlich an jener der Einzelausstellung *Dan Flavin. some light*, die Werke Flavins 1964 in der New Yorker Kaymar Gallery zeigte (Abb. 12).<sup>148</sup>

Ein *icon* besteht generell aus einer monochrom bemalten, kastenförmigen, quadratischen Konstruktion, an deren Seitenkanten oder abgeschrägten Ecken elektrisches Licht angebracht ist. Das Licht der elektrischen Quellen breitet sich als immaterielle Farbe nicht allein auf den Träger, sondern auch auf der Wand aus. Im Frühjahr 1961 begann Dan Flavin mit ersten Überlegungen, im Herbst 1961 mit der Ausführung der *icons*.<sup>149</sup> Insgesamt verwirklichte Flavin von 1961 bis 1964 eine Serie von acht *icons* und hielt zudem bis 1965 in Entwurfszeichnungen weitere Ideen für mögliche *icons*<sup>150</sup> (Abb. 16) und andere Lichtkonstruktionen<sup>151</sup> fest. Da Flavin in den Jahren von Frühjahr 1963 bis 1965 noch an Ideen und der Ausführung von *icons* arbeitete, zugleich aber bereits *installations in fluorescent light* schuf, ist die Zeit von 1963 bis 1965 eine Übergangsphase.

Sowohl in *icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)* von 1961–1962 als auch in *icon II (the mystery) (to John Reeves)* von 1961 konstruierte Flavin einen quadratischen Holzkasten, den er farbig bemalte und mit einer Lichtquelle an der Oberseite versah, deren Farbe dem bemalten Holzkasten entsprach. In *icon I*<sup>152</sup> befindet sich eine 2-ft-lange rote Leuchtstofflampe auf einem roten, in *icon II* eine gelbe Glühlampe auf einem gelben Kasten. Breite und Höhe der Holzkonstruktionen entsprechen der Länge einer 2-ft-langen Leuchtstofflampe. Während die rote Leuchtstofflampe die gesamte Breite von *icon I* einnimmt und mit dessen Grenzen abschließt, besetzt die gelbe Glühlampe von *icon II* nur einen Teil der Oberkante. Flavin rückte sie aus der Mitte nach rechts. Das Licht der elektrischen

---

<sup>147</sup> Vgl. Faltblatt zur Ausstellung *Dan Flavin (1962/63, 1970, 1996)*, Dia Center for the Arts, New York, 22. Mai 1997–14. Juni 1998 [abgekürzt: Flavin, New York 1997/1998.]

<sup>148</sup> In einer Zeichnung wie *iconostases (for icons I, II, III, and IV)* vom 12. Dezember 1962 (Abb. 13) erwog der Künstler andere Möglichkeiten *icons* auszustellen.

<sup>149</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 16.

<sup>150</sup> Zu Ideen für *icons* von 1964 siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 90 bzw. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 34. Zu Ideen für *icons* von 1965 siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 51 und 55.

<sup>151</sup> Zum Beispiel Arbeiten, in denen er zwei Türen, einen kurzen Korridor und Lampen kombinierte. Der Betrachter sollte durch die mit Lampen bestückte Tür in das dunkle Innere treten. Die in Zeichnungen festgehaltenen Ideen zu verschiedenen "Licht-Türen" zeigen Flavins andauerndes Interesse am Dualismus von Hell und Dunkel. Vgl. Smith 1969, S. 136. Siehe *Night* vom 2. Februar 1962, *Inventory of Work* vom 22. Oktober 1962 und *The Doors Named Night (to M. Antonioni)* vom 2. November 1962. Die Zeichnungen waren in der Ausstellung zu Graphiken 1997 in der Chinati Foundation, Marfa (Tex.) und 1998 in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton (N. Y.) zu sehen.

<sup>152</sup> Die *icons* werden folgend mit *icon I* etc. abgekürzt.

Quellen strahlt oberhalb der Konstruktion auf die Wand und bemalt sie immateriell, sodass die Farbe des Trägers auf der Wand fortgesetzt wird.

Im anschließenden *icon III* von 1962 konstruierte Flavin einen Holzkasten, der in Höhe und Breite den beiden ersten *icons* entspricht. Für die Installation der Lampen wählte er diesmal zwei Seiten des Holzkastens. Wiederum besitzen Lampe und Konstruktion die gleiche Farbe, doch für die materielle Farbe wählte Flavin einen dunkleren Ton. *Icon III* trägt eine rote Glühlampe an der Oberseite und eine 2-ft-lange rote Leuchtstofflampe an der Unterseite der dunkelrot bemalten Box. Die Glühlampe an der Oberseite ist wie die in *icon II* nach rechts aus der Mitte gerückt, die Leuchtstofflampe der Unterseite nimmt wie in *icon I* die Breite des Kastens ein. Entsprechend den ersten beiden Lichtarbeiten führt das elektrische Licht die Farbe des bemalten Kastens auf der realen Wand fort, diesmal allerdings sowohl nach oben als auch nach unten.

Während in den ersten drei *icons* Breite und Höhe der Konstruktionen übereinstimmen und nur die Tiefe von *icon III* geringfügig erweitert wurde, vergrößerte Flavin für *icon IV (the pure land) (to David John Flavin)* von 1962<sup>153</sup> (Abb. 14) alle drei Dimensionen. Auf die 45 ½ in. (115,5 cm) breite Oberseite der weiß bemalten Konstruktion montierte Flavin eine 2-ft-lange weiße Leuchtstofflampe, die aus der Mitte nach rechts verschoben ist. Diese Konstruktion besitzt die größten Ausmaße innerhalb der Serie der *icons*.

In *icon V (Coran's Broadway Flesh)* von 1962 sah Dan Flavin die Summe seiner vorher entstandenen Versuche mit Licht.<sup>154</sup> Er befestigte je sieben Glühlampen an den vier Seiten einer "fleischfarben" bemalten Holzkonstruktion. Die Schraubpositionen der Glühlampen sind an jeder Seite unterschiedlich ausgerichtet.<sup>155</sup> Im Unterschied zu den vier zuvor entstandenen Arbeiten wählte Flavin für das Glühlampenlicht nicht die

---

<sup>153</sup> Anhand der Zeichnung *full scale diagram for icon IV* vom 14. Juni 1962 (siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 52) kann nachvollzogen werden, dass Flavin zuerst eine kleinere Konstruktion geplant hatte, die er nachträglich an der rechten und der unteren Seite um 12,5 cm vergrößerte. Vgl. Smith 1969, S. 126. Bei der zuerst geplanten Konstruktion schließt die 60 cm lange Lampe mit dem rechten Rand ab.

Die Zeichnung befindet sich heute mit dem Titel *untitled {drawing for icon IV (the pure land) (to David John Flavin [1933–1962])}* im Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton auf Long Island. Vgl. Faltblatt des Dia Center for the Arts. Im Katalog von Ottawa wird diese Zeichnung als *full scale diagram for icon IV* benannt.

<sup>154</sup> Vgl. Dan Flavin im Brief vom 19. Februar 1963 an Seymour H. Knox, den Präsidenten der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York; zitiert in: Dan Flavin über Kunst, in: Flavin, Köln 1973/1974, (S. 81–116), S. 83.

<sup>155</sup> Die Entwurfsskizze *lamp position (Coran's Broadway Flesh)* vom 6. Oktober 1962 (Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 59), in der Flavin die Seitenflächen des Quadrats aufklappte, zeigt, dass Flavin für jede Seite der Konstruktion eine bestimmte Anschraubposition der Lichtfassungen vorsah. Die Skizze belegt, dass Dan Flavin dem formalen Detail sehr viel Aufmerksamkeit schenkte. Die Perfektion bis ins kleinste Detail war auch der Grund, warum er für die Herstellung von acht *icons* drei Jahre benötigte. Vgl. Flavin in einem Interview von 1972, zitiert in: Phyllis Tuchman: *Reflections on Minimalism / Gedanken zur "Minimal Art"*, in: InK, Halle für internationale neue Kunst, Dokumentation 6, Zürich 1980, (S. 36–51), S. 42.

gleiche Farbe wie für die Konstruktion. Die angrenzende Wand wurde zudem nicht in farbiges Licht getaucht, sondern von einem klaren Licht erhellt, das sich über alle vier Seiten des Trägers auf der Wand ausbreitete, sodass die farbige Konstruktion mit einer Art Halo<sup>156</sup> umgeben scheint. Dies verleiht der Arbeit eine magische Aussagekraft, wie Dan Flavin selbst feststellte:

But beyond structure and phenomena, I have tried to infect my icon with a blank magic which is my art. I know that this is hard to cope with, but if I have succeeded, *Coran's Broadway Flesh* will hold you simply, succinctly.<sup>157</sup>

Wählte Flavin bei den ersten fünf *icons* eine oder mehrere Seitenflächen als Ort der Lampeninstallation, so schrägte er in den drei anderen *icons* eine oder mehrere Ecken ab, auf denen er die Lampen platzierte. Die Konstruktion dieser drei Arbeiten entspricht in Breite und Höhe ungefähr jener der ersten drei *icons*, die Tiefe nahm allerdings beständig zu. Wie in *icon V* unterscheidet sich die Farbe der Konstruktion von jener der Lampen.

Bei der grün bemalten Konstruktion *icon VI (Ireland dying) (to Louis Sullivan)* von 1962–1963 ist die untere rechte Ecke mit einem gleichseitigen Dreieck abgeschrägt, bei der gelb bemalten Konstruktion *icon VIII (the dead niggers icon) (to Blind Lemon Jefferson)* von 1962–1963 sind die vier Ecken abgekantet. Flavin platzierte in *icon VI* eine rote Glühlampe mit einer grünen Glaskappe an der abgeschrägten Ecke, in *icon VIII* an jeder der vier Ecken eine rote Glühlampe. In beiden *icons* ist eine Zeitschaltung integriert, welche die Glühlampen aufblinken lässt. Bedingt durch die schräge Position wie auch durch eine andere Glühlampenart, breitet sich in diesen Arbeiten kein Licht auf der Wand aus. Flavin ging es anscheinend in diesen Arbeiten nicht in erster Linie um die Ausdehnung durch die immaterielle Bemalung des Lichts auf der Wand, sondern er wollte mithilfe der Konstruktion weiter in den Raum vordringen. Es sind in Flavins Gesamtwerk bzw. *system* die einzigen Arbeiten, die eine Zeitschaltung besitzen.

In der Konstruktion *icon VII (via crucis)* von 1962–1964 wurde die obere rechte Kante so abgeschrägt, dass die Unterkante des entstandenen nahezu rechtwinkligen Dreiecks eine 2-ft-lange Leuchtstofflampe tragen kann. Für die Farbe der Konstruktion wählte Flavin die so genannte Nichtfarbe Schwarz. Das Licht der Lampe setzt nicht die Farbe des Trägers fort, sondern bestrahlt die Wand in der "Nichtfarbe" Weiß.

---

<sup>156</sup> Eine ähnliche Wirkung – mit ganz anderen Materialien – erzielt die deutsche Künstlerin Anna Tretter in der Arbeit *Septime* von 1993. Durch das Bemalen der Seiten eines Betonblocks mit einer phosphorisierenden Farbe entsteht an der Wand eine Art Halo. Zu Tretter vgl. Peter Anselm Riedl: Das Unerwartbare im Regelhaften. Zur Kunst der Anna Tretter, in: Anna Tretter, *Arbeiten 1985–1993*, Ausstellungskatalog, Heidelberger Kunstverein 1993, (S. 15–27), S. 22.

<sup>157</sup> Dan Flavin im Brief vom 19. Februar 1963 an Seymour H. Knox, den Präsidenten der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York, zitiert in: Flavin 1973/1974, S. 83.

Alle Titel von Flavins erster Serie mit elektrischem Licht beinhalten das Wort *icon*. Das englische Wort "icon" besitzt mehrere Bedeutungen. Einerseits steht es für die bildliche Präsentation eines Begriffs, andererseits als "icon oder ikon" für ein konventionelles religiöses Bild auf einem Holzträger, das in der Verehrung der griechisch-orthodoxen Kirche Anwendung findet und dem deutschen Wort "Ikone" entspricht.<sup>158</sup> Seit den sechziger Jahren wurde der Begriff säkularisiert, indem mit ihm eine Person oder ein Gegenstand bezeichnet wird, der im Glanzlicht der Gesellschaft steht und verehrt wird. Anstelle des religiösen Inhalts tritt die Banalität. In der Pop Art wurden banale Alltagsmotive zur Ikone erhoben.<sup>159</sup>

Kasimir Malewitschs Gemälde *Schwarzes Quadrat*, entstanden um 1914/1915,<sup>160</sup> wird als "Null-Ikone" bezeichnet. Malewitsch brach in diesem Werk mit der traditionellen Darstellung und wandte die neue Ausdrucksweise der Selbstreferenz einer Form an. Er malte ein schwarzes Quadrat auf einen weißen Grund. Nicht allein bezüglich der Darstellungsweise kann eine Begründung zur Bezeichnung der "Null-Ikone" gesehen werden: In der Ausstellung *0.10* präsentierte Malewitsch 1915 das Werk diagonal in einer Raumecke, die in der östlichen Tradition den Ikonen vorbehalten ist. Er schuf eine Ikone auf der im mimetischen Sinn "null" dargestellt ist. Einerseits distanzierte Malewitsch sich mit dem Bildmotiv der "Null-Ikone" von der Tradition, andererseits schloss er durch die Präsentationsart an diese an. Eine Analogie kann zu Flavins *icons* gesehen werden, Flavins ersten Arbeiten mit Kunstlicht. Wie in Malewitschs Werk stellen diese einen Bruch zu dem zuvor entstandenen dar, wie Malewitsch setzte sich Flavin einerseits bezüglich der Ausdrucksmöglichkeit von der Tradition ab, andererseits wird auf die Tradition durch einen Begriff oder die Präsentationsform verwiesen.

---

<sup>158</sup> Vgl. Webster's New Encyclopedic Dictionary. Zum englischen Begriff "icon" vgl. auch Richard Temple: *The Meanings of Icons*, in: *Art and Artists*, Vol. 4, No. 1, April 1969, S. 32–35.

<sup>159</sup> Vgl. Diane Waldman: Kapitel 2. Vom Klischee zur Ikone: Frühe Pop-Bilder, in: Roy Lichtenstein, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Deichtorhallen, Hamburg, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 19–44.

Rauschenberg betitelte einige *Combines* mit *icon*, wie *Icon* von 1962 (Combine: dreidimensionales Objekt auf Rädern, Farbe, Papier, Holz, Metall, Draht, Spiegel, Rad, 102 x 127 x 41 cm. Siehe Robert Rauschenberg, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1994, S. 36, Abb. 8).

<sup>160</sup> Gemälde: Öl auf Leinwand, 79,2 cm x 79,5 cm. Die Entstehungszeit ist nicht eindeutig zu bestimmen, jedoch die erstmalige Präsentation in der Ausstellung *0.10*, die 1915 stattfand. Eine zweite Version des Motivs entstand 1929. Vgl. Jeannot Simmen: *Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt a. M. 1998.

Nach Michael Newman war Dan Flavin sicherlich das *Schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch bekannt. Vgl. Michael Newman: ohne titel (für Barbara Nüsse), 1971, in: Flavin, Berlin 1999, S. 42–43.



Flavin äußerte sich in seinem autobiographischen Aufsatz zu seinem Verständnis des Begriffs *icon*, den er nicht in Bezug auf einen religiösen Gegenstand, sondern rein beschreibend anwenden wollte:

I used the word "icon" as descriptive, not of a strictly religious object, but of one that is based on a hierarchical relationship of electric light over, under against and with a square-fronted structure full of paint "light".<sup>161</sup>

Trotz Flavins Erklärung, den Titel *icon* rein deskriptiv zu sehen, assoziiert man mit *icon* religiöse Inhalte. Dies wird unterstützt durch den Einsatz von Licht, das in der christlichen Ikonographie Symbol für Gott ist. Die Installation *icon V (Coran's Broadway Flesh)* erinnert zudem an einen Strahlenkranz göttlicher oder heiliger Figuren. Während in traditionellen Arbeiten der Strahlenkranz gemalt oder plastisch dargestellt ist, besitzt Flavins Arbeit einen realen Lichtkranz. Entrückt der goldene Strahlenkranz in traditionellen Werken, zum Beispiel im Gnadenbild von Mariazell, um 1200, durch die Reflexion des Lichts die heilige Figur<sup>162</sup>, "entrückt" Flavin in seiner Arbeit eine banale Holzkonstruktion.

Hatte Dan Flavin in seinen Arbeiten von 1957 bis 1961 mit Ausnahme von *mira mira (to Mrs. Brody)* in den Titeln metaphorische oder symbolische Andeutungen auf das im Objekt gezeigte evoziert, existiert in den *icons* keine Darstellung mehr, auf die Bezug genommen werden könnte. Die *icons* sind konstruierte Objekte, die aus selbstreferenzieller Farbe und selbstreferenziellen Licht bestehen. Paradoxerweise nahm Dan Flavin in einigen Untertiteln einen metaphorischen Bezug zu der verwendeten Farbe vor. Im ersten *icon* der Serie beispielsweise wählte Flavin die rote Farbe und nannte die Arbeit im Untertitel (*the heart*). Die Farbe Rot ist eine symbolische Farbe des Herzens. In den Widmungen nahm Flavin Bezug auf aktuelle Begebenheiten während der Entstehungszeit einer Arbeit. Als Flavin zum Beispiel das fünfte *icon* bearbeitete, starb der Zwillingsbruder des Künstlers, dem er daraufhin die Arbeit widmete. Flavin wählte für dieses *icon* die Farbe Weiß, die in China die Farbe der Trauer ist. Im Unterschied zu den "Erinnerungstafeln" Ende der fünfziger Jahre beziehen sich die Titel nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die damalige Gegenwart des Künstlers, wie es Dan Flavin auch in den Untertiteln der *installations in fluorescent light* praktizieren sollte.

Bei einem Besuch im New Yorker Metropolitan Museum of Art traf Flavin auf eine große Ikone der Schule von Nowgorod und notierte in seinem Notizbuch:

Last week in the Metropolitan, I saw a large icon from the school of Novgorod. I smiled when I recognized it. It had more than its painting. There was a physical feeling in the panel. [...] This icon had that magical presiding presence which I have tried to realize in

<sup>161</sup> Flavin 1964/1965, S. 20.

<sup>162</sup> Zum Gnadenbild von Mariazell vgl. Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel, München 1998, S. 8.

my own icons. But my icons differ from a Byzantine Christ held in majesty; they are dump – anonymous and inglorious. [...] My icons do not raise up the blessed saviour in elaborate cathedrals. They are constructed concentrations celebrating barron rooms. They bring a limited light.<sup>163</sup>

In traditionellen Ikonen vermochten Künstler ein Strahlen im Kunstwerk zu erreichen, das die Kraft Gottes widerspiegelt. Flavins Werk dagegen strahlt tatsächlich, es ist, wie Flavin sagt, allerdings anonym, bezieht sich auf nichts anderes als auf sich selbst und ist ohne Bedeutung. Seine Werke strahlen um ihrer selbst. Dabei erzielen sie eine gewisse magische Kraft. Flavin verlieh mithilfe der in der bildenden Kunst noch neuen Technik des elektrischen Lichts seinen Werken magische<sup>164</sup> Dimensionen, die nichts mit der konventionellen Bedeutung von Licht als göttlichem Symbol zu tun haben sollten. In gewisser Weise schließt Flavin an die Kunst Mark Rothkos an, der in seinen Werken durch einen spezifischen Farbauftrag<sup>165</sup> magisches Licht erzielte. Im Gegensatz zu Flavin wollte Rothko dem Betrachter religiöse Konnotationen vermitteln, die auch er während der Herstellung eines Werkes verspürte. Gemeinsam ist beiden Künstlern, dass sie ohne einen mimetischen Zusammenhang auf die Magie des Lichtes verweisen können.

### **2.2.3 Resümee: Die Bedeutung der frühen Arbeiten für Flavins Lichtkunst**

In den Arbeiten der fünfziger und frühen sechziger Jahre war Flavin auf der Suche nach einem individuellen Stil. Er beschäftigte sich sowohl mit der historischen als auch der zeitgenössischen, mit der amerikanischen, der europäischen und der ostasiatischen Kunst, indem er in Museen und Galerien die Originale studierte, Reproduktionen kopierte und sich in Stilen verschiedener Künstler versuchte. Aber auch die kontinuierliche Lektüre von "Artnews" über die aktuellen Ausstellungen sowie Flavins Auseinandersetzung mit der historischen Kunst darf nicht unterschätzt werden.

Flavins Arbeiten von 1957 bis 1961 weisen eindeutig Analogien zu Werken zeitgenössischer New Yorker Künstler auf. In der gestischen, expressiven Malweise existieren Bezüge zu jenen des Action Painting eines Pollock oder de Kooning. In der Verwendung von Fundmaterialien sind Parallelen zu den zeitgenössischen

---

<sup>163</sup> Flavin berichtete von dieser Begegnung am 9. August 1962 in seinem Notizbuch. Zitiert nach Smith 1969, S. 176.

<sup>164</sup> Vgl. Dan Flavin im Brief vom 19. Februar 1963 an Seymour H. Knox, den Präsidenten der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York, teilweise zitiert in: Flavin, Köln 1973/1974, S. 12.

<sup>165</sup> Rothko versuchte mit Hilfe von Aquarellen ein "inner light" zu erzielen. Vgl. John Gage: Rothko: Color as Subject, in: Mark Rothko, Ausstellungskatalog, Washington National Gallery of Art, New Haven / London, 1997, (S. 246–263), S. 250.

künstlerischen Äußerungen des New Realism und der Junk Art zu sehen.<sup>166</sup> Der Einsatz des monochromen Farbauftrags erinnert an die Malerei des Colourfield Painting, wie von Mark Rothko und Barnett Newman, aber auch an Werke der jüngeren Künstler Jasper Johns und Robert Rauschenberg. Flavin verarbeitete die New Yorker Tendenzen und suchte zugleich nach einer anderen, individuellen Sprache, die er von traditionell ausgeführten Arbeiten über die Assemblagen zuerst in den *icons* finden sollte. Denn in den *icons* gelangte Flavin zum Einsatz von elektrischem Licht, das seine Kunst bis zu seinem Lebensende begleitete.

Anhand von Flavins Frühwerk kann die Entwicklung zu den *installations in fluorescent light* gut nachvollzogen werden, die abschließend im Hinblick auf das Motiv, den Farbauftrag, die Trägerform, die Größe und das Material zusammengefasst werden soll.

Manchmal bezog sich Flavin in den abstrakten frühen Werken auf ein gegenständliches Motiv, zum Beispiel ist im Gemälde *the building on Jane Street no. 1* das Gebäude der Polizeiwache in der Jane Street abstrahiert dargestellt.<sup>167</sup> Jedoch kann das im Titel benannte Motiv als solches nicht erkannt werden. Anstelle einer mimetischen Darstellung steht das Experimentieren mit Farbe und der Malprozess im Vordergrund. Dieses verbindet Dan Flavin mit den Künstlern des Abstrakten Expressionismus.

Mit der Integration von Fundmaterialien, womit Flavin parallel zu seinen Zeitgenossen Rauschenberg und Johns begann, stand nicht mehr allein die Malerei im Mittelpunkt der Arbeit. Wie bei den abstrakten Farbkompositionen erkannte Flavin zum Beispiel in den aufgebrauchten Blechdosen der Assemblage *Thomas Aquinas Doctor of Canon Law* mimetische Inhalte und Konnotationen, die er im Titel, sicherlich mit einem ironischen Unterton, benannte.<sup>168</sup> Waren Werke wie diese noch von einem spezifischen Motiv bestimmt, so war *mira mira (to Mrs. Brody)* ohne bildliche Konnotationen. In den *icons* trat schließlich das zentrale Objekt der Assemblagen zugunsten eines leeren Trägers zurück, an dessen Seiten elektrisches Licht befestigt wurde. Trotz Eliminierung des Motivs waren auch diese Konstruktionen mit symbolischen Assoziationen behaftet, die Flavin im Titel determinierte.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Es verwundert daher nicht, dass einige Werke Flavins 1960 neben Werken von Jim Dine, Claes Oldenburg, Jasper Johns und Robert Rauschenberg in der Ausstellung *New Forms – New Media* der New Yorker Martha Jackson Gallery ausgestellt waren.

<sup>167</sup> Smith verweist bezüglich der Arbeit auf die Polizeiwache. Smith 1969, S. 62.

<sup>168</sup> Durch die "Darstellung" von *Thomas Aquinas Doctor of Canon Law* mithilfe von Blechdosen ironisierte Flavin die heilige Persönlichkeit.

<sup>169</sup> Die Ambivalenz von symbolischer Anspielung und Ironie kommt auch in anderen Lichtkonstruktionen dieser Zeit zutage, wie z. B. dem *East New York Shrine* von 1962–1963 (Licht-Dosen-Konstruktion: Dose, Porzellanfassung mit Kette, Aerolux Lite Glühlampe und schwarze Glasperlen eines Rosenkranzes. 11 ½ x 4 ½ in. bzw. 29,2 x 11,5 cm. Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 55) oder *Barbara Roses* von 1962–1964

Flavin war in den Gemälden und Aquarellen von einer abstrakt expressionistischen Malweise ausgegangen, die verschiedene Farben erkundete und die malerische Geste in den Vordergrund stellte. Bei den Assemblagen, wie *mira mira (to Mrs. Brody)*, entschied sich Flavin für einen monochromen Farbauftrag, der immer noch gestisch und pastos war und die Handschrift des Künstlers durch die Pinselspur betonte. In den anschließenden *icons* nahm Dan Flavin Abstand von einem pastosen und gestischen Auftrag und wählte einen möglichst glatten Farbauftrag. Flavin bemühte sich offensichtlich darum, die subjektive Handschrift des Abstrakten Expressionismus zu eliminieren. Diese erstrebte Nüchternheit wurde durch den Einsatz des elektrischen Lichts unterstützt. Gleichzeitig konnte Flavin neben dem materiellen Farbauftrag einen immateriellen an der Wand erreichen.

Sind die ersten Arbeiten der Gemälde und Aquarelle rechteckig, so wählte Flavin für die *icons* stets ein quadratisches Format. Die quadratische bzw. die nahezu-quadratische Form taucht in Flavins *installations in fluorescent light* immer wieder auf, wie zum Beispiel in der Vielzahl von Variationen der nahezu-quadratischen Eckarbeiten, *near-square cornered installations*.

In sechs seiner *icons* stimmen Breite und Höhe der Konstruktion fast überein, so dass die Installationen ähnlich und doch verschieden sind. "I had to start from that blank, almost featureless, square-fronted construction with obvious electric light which could become my standard yet variable emblem – the 'icon'."<sup>170</sup> Flavin nahm in den *icons* das Prinzip der Variation voraus, das er in raffinierter Weise für die *installations in fluorescent light* weiter entwickeln sollte.

Flavin arbeitete am Beginn seiner künstlerischen Karriere in kleinen Dimensionen, in den *icons* wurden sie etwas größer. In sechs der *icons* entspricht Breite und Höhe der Konstruktion der Länge einer standardisierten 2-ft-Lampe, von der Flavin bei der Wahl der Größe wahrscheinlich ausgegangen war, da Lampe und Konstruktion genau gleich abschließen. Die Lampenlänge bestimmte die Ausmaße der Konstruktion. Für die erste *installation in fluorescent light*, die Wandarbeit *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* von 1963 (Abb. 19) wählte Flavin aber nicht die zuvor erprobte 2-ft-Lampe, sondern eine viermal so lange 8-ft-Lampe.

---

(Lichtkonstruktion: Terrakotta-Blumentopf, Porzellanfassung mit Kette und Aerolux Flowerlite Glühlampe. 8 ½ in. bzw. 21,5 cm hoch. Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 67.)

<sup>170</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

Zudem fällt auf, dass Dan Flavin mithilfe der Tiefe der Konstruktionen immer weiter in das Raumvolumen des Raums vordrang. Dies sollte er in den *installations in fluorescent light* fortsetzen bis er sogar einen Gesamtraum durch Konstruktion und Lichtwirkung einnahm.

Bezüglich der Anwendung von Objets trouvés in Flavins Assemblagen sind Parallelen zu seinen Zeitgenossen zu sehen. Auch die Künstler des New Realism und der Junk Art integrierten gefundene Abfallmaterialien in ihre Werke, ein Schritt, der in der damaligen Zeit ein Affront gegen die intellektuelle Kunst des Abstrakten Expressionismus war. Doch Flavin entfernte sich wieder vom New Realism und der anschließenden Pop Art, da er schließlich anstelle eines gebrauchten und gefundenen Abfallmaterials eine neue elektrische Lampe auf dem Träger installierte. Das Material, das jedem als alltägliches Beleuchtungsmittel bekannt war und ist<sup>171</sup>, fand er nicht auf der Straße, sondern erwarb es in einem Kaufhaus. Vergleicht man Flavins Integration von elektrischem Licht mit der Verwendung von Licht bei den New Realists, die zum Teil elektrisches Licht auf einem expressiv behandelten Träger anbrachten, wandte Flavin das Material "clean" an. Diese Klarheit und Reinheit wurde durch die glatte und monochrome Malerei des Trägers unterstrichen.

Flavins radikaler Schritt bezüglich des Materials bestand letztlich darin, dass er sich von den traditionellen Materialien Pigmentfarbe und Träger, die er in den *icons* noch anwandte, völlig lossagte und sich in der ersten *installation in fluorescent light* allein für die Installation einer Leuchtstofflampe an einer Wand entschied. Noch kein Künstler hatte zuvor eine Leuchtstofflampe – bestehend aus Halterung und Röhre – an einer Wand installiert. Das Material der "Neon"-röhre hatte dagegen bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts Einzug in die bildende Kunst gehalten.

Das Frühwerk belegt, dass Flavin, dessen *installations in fluorescent light* in der Literatur sehr häufig der Skulptur zugeordnet werden, seine künstlerischen Prinzipien aus der Malerei entwickelte; Aspekte der Malerei kamen in den späteren Werken immer wieder zum Tragen. Diese Aspekte gilt es in der vorliegenden Arbeit aufzuzeigen. Zudem wollte sich Flavin zunehmend von einer Symbolik entfernen. Die durch das Licht erzielten magischen Momente der *icons*, die er durch seine Titelgebung<sup>172</sup> unterstützte, suchte Flavin im System der *installations in fluorescent light* aufzugeben. Die in

---

<sup>171</sup> Die Art der Glühlampen – Glühbirne mit hellgrauer Halterung – von *icon II* und *icon III* entsprachen jenen der Deckenbeleuchtung im Dia Center for the Arts, in dem sie 1997 gezeigt wurden.

<sup>172</sup> Vgl. William S. Wilson: Dan Flavin: Fiat Lux, in: *ARTnews*, Vol. 68, No. 9, Januar 1970, (S. 48–51), S. 49.

den *icons* vorherrschende Symbolik des Lichts sollte durch die Klarheit des Lichts in den *installations in fluorescent light* ersetzt werden. "I want clarity not mystification."<sup>173</sup>

### 2.3 Die Vorschläge in den *drawings and diagrams*

Staunen und Begeisterung blieben zurück, selbstverständlich auch viele Fragen. Der Umgang mit dem zeichnerischen Werk [...] könnte vielleicht einige davon beantworten.

Franz Meyer, 1975<sup>174</sup>

Flavin führte für seine Kunst den Begriff des *proposal*, des Vorschlags, ein, der als Konzeption in einer Skizze oder in einer Installation verwirklicht sein konnte. Die Entwurfsskizzen<sup>175</sup> waren besonders in den frühen Jahren, in denen Flavin nur wenige Arbeiten realisieren konnte<sup>176</sup>, für seine künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung. Eine Vielzahl der graphischen Arbeiten erachtete Flavin für die Entwicklung und die Festsetzung eines visuellen Gedankens als ausreichend.<sup>177</sup>

Bevor Dan Flavin zu seinem Material des elektrischen Lichts fand, versuchte er sich von 1957 bis 1961 in den verschiedenen malerischen und zeichnerischen Ausdrucksweisen. Während er Anfang der sechziger Jahre Ölmalerei, Aquarell, Tusche-lavierung und Assemblage aufgegeben hatte, wandte er das Medium der Zeichnung kontinuierlich bis zu seinem Lebensende an. Seit 1973 kam zusätzlich die Druck-graphik in Form von Radierung und Lithographie hinzu<sup>178</sup>, später zudem die Aquatinta. In Zeichnung und Druckgraphik thematisierte Flavin einerseits Konzepte von *installations in fluorescent light*, andererseits mimetische Darstellungen – Figurendarstellungen<sup>179</sup> und Impressionen von Segelbooten an der Küste<sup>180</sup> – und monochrome

---

<sup>173</sup> Dan Flavin, Eintrag ins Notizbuch von Sommer 1961, zitiert nach Licht 1968, S. 62.

<sup>174</sup> Meyer 1975, o. S.

<sup>175</sup> Es war ein besonderer Gewinn, dass die meisten der besprochenen Entwurfszeichnungen in den postumen Ausstellungen der Chinati Foundation in Marfa 1997 und des Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton auf Long Island 1998 studiert werden konnten. Kopien der Diagramme, die sich im Besitz des New Yorker Dia Center for the Arts befinden, wurden dort eingesehen.

<sup>176</sup> Jay Belloli nannte 1977 einige Gründe, warum Ideen der frühen Jahre nicht verwirklicht werden konnten: In den frühen sechziger Jahren sei es für Flavin schwierig gewesen, ein Werk, das er in einer Zeichnung sich ausdachte, auch als tatsächliches Objekt zu realisieren. Aus Mangel an Wissen des elektronischen Equipments brauchten viele Arbeiten, wie die *icons*, lange Zeit bis sie "gut aussahen". Daher existierten viele nur in den Zeichnungen. Weitere Gründe dafür waren eine finanzielle Einschränkung, eine Beschränkung auf einen kleinen Atelierraum und ein Mangel an technischem Know-how. Belloli 1977, S. 19.

<sup>177</sup> Vgl. Belloli 1977, S. 19, 21.

<sup>178</sup> Vgl. Emily S. Rauh: Introduction to the recent graphic art of Dan Flavin, in: Flavin, Fort Worth 1977, (S. 8–15), S. 11.

<sup>179</sup> Bereits während seiner Tätigkeit als Aufseher im New Yorker American Museum of Natural History von Mai 1960 bis Oktober 1961 skizzierte Flavin mit wenigen schnellen Strichen Ausstellungsbesucher. Vgl. Smith 1963, S. 122.

Farbdrucke<sup>181</sup>. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann allein auf Zeichnungen eingegangen werden, welche *installations in fluorescent light* zum Gegenstand haben. Es sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen, dass auch die Graphiken, in denen der Künstler gegenständliche Sujets thematisierte und in schnellen Strichen festhielt<sup>182</sup>, zu Flavins Lichtkunst beitrugen, da sie Flavin in der schnellen Auffassungsgabe übten:

Durch Beobachten und Zeichnen, durch ständige Übung im Erfassen bewegter Erscheinung, bleibt Flavin in Form für seine eigentliche künstlerische Leistung. Denn die Planung der Installationen beruht nicht etwa auf langwierigem Abwägen und Bauen, sondern auf blitzartigem Erfassen sowohl der Raumsituation als auch der ihr gemäßen Lichtstruktur.<sup>183</sup>

Flavin stellte in einer Einzelausstellung eines Museums grundsätzlich nicht allein *installations in fluorescent light* aus, sondern immer auch *drawings and diagrams*,<sup>184</sup> sowohl zu den Lichtinstallationen als auch zu mimetischen Themen. Dies deutet auf Flavins besondere Wertschätzung der Ausdrucksform der Zeichnung hin.

Hatte Flavin in den sechziger und siebziger Jahren überwiegend Entwurfsskizzen, Diagramme, autonome Zeichnungen und Druckgraphiken ausgestellt<sup>185</sup>, entfallen in den späteren Jahren<sup>186</sup> die Entwurfszeichnungen völlig. Dies hängt damit zusammen, dass Flavin es nach einer längeren Zeit künstlerischen Schaffens nicht mehr für nötig

<sup>180</sup> Dan Flavin suchte zeit seines Lebens die Nähe zu Gewässern. Vgl. Flavin 1964/1965, S.14. Bis zu seinem Lebensende fuhr Flavin mit dem Auto an den Strand von Long Island, um am Meer zu zeichnen. Freundliche Mitteilung von Patt Pickett, Bridgehampton, Long Island, 27.08.1998.

Zu Porträt- und Segelbootskizzen vgl. Dan Flavin: ... drawn along the shores, 1959–1976, The Hudson River Museum, Yonkers (N. Y.) / Laguna Gloria Art Museum, Austin (Tex.), New York 1979. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977. Vgl. Flavin, Baden-Baden 1989.

<sup>181</sup> Zu Abbildungen von monochromen Lithographien und Aquatinten siehe Flavin, Baden-Baden 1989. In den neunziger Jahren rollte Flavin doppelseitig bedruckte monochrome Aquatinten zu Röhren, die in der Röhrenform auf seine Lichtkunst anspielen, wie z. B. *untitled* von 1994 (Aquatinta auf Büttchen, gerollt in einem Plexiglaskasten, 710 x 2000 mm, Pfalzgalerie Kaiserslautern). Siehe Papier = Kunst 3, Ausstellungskatalog, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg 1997, S. 35–37. Eine andere Art von Anspielung an die runde Form der Röhren geben rund gerissene Papiere von Lithographien, die Mitte der neunziger Jahre entstanden sind. Das runde ausgefranste Papier ist auf beiden Seiten mit einer monochromen Farbe bedruckt.

<sup>182</sup> Franz Meyer betont, dass die Zeichnungen und Graphiken mit den gegenständlichen Sujets sehr überraschen, wenn man allein die Installationen kenne. Analog der Zeichnungen für Installationen fertigte Flavin diese in einem Notizbuch, das er immer mit sich führte; sie entstanden zum Beispiel in einem Cafe oder auch von einem Hotelfenster aus. Flavin hielt Menschen in Bewegung oder beim Weggehen fest. Meyer vergleicht die dynamische Expressivität der Menschen mit jenen der Segelboote im Wind. Meyer 1975, o. S.

<sup>183</sup> Meyer 1975, o. S.

<sup>184</sup> Die Bezeichnung *drawings and diagrams* verwandte Flavin für Titel von Ausstellungen mit Zeichnungen. In umgekehrter Wortstellung, "diagrams and drawings" wurde der Titel 1973 für eine Gruppenausstellung des Basler Kunstmuseums übernommen. Vgl. R. W. D. Oxenaar: Zur Ausstellung, in: *Diagrams & Drawings*. Carl Andre, Christo, Walter de Maria, Mark di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel 1973, (S. 4–11), S. 5, 7.

<sup>185</sup> Vgl. Flavin, Ottawa 1969. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I und Vol. II. Vgl. Flavin, Basel 1975. Vgl. Dan Flavin. *Installations in fluorescent light*, Ausstellungskatalog, Part 2, The Scottish Arts Council Edinburgh 1976. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977.

<sup>186</sup> Siehe dazu die ausgestellten Werke in: Flavin, Baden-Baden 1989.

befunden hatte, Entwurfsskizzen anzufertigen, er konnte sich aus seinem bereits erstellten Fundus an Konzepten – sei es als Zeichnungen oder als realisierte Objekte – bedienen. In späteren Arbeiten, wie *untitled (for Ksenija)* oder *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* war das Entwerfen einer *installation in fluorescent light* zu einem vollständigen Kopfprozess<sup>187</sup> geworden.

R. W. D. Oxenaar stellte für die dreidimensionale Kunst der sechziger Jahre fest, dass es sich nicht mehr um Skulpturen im traditionellen Sinn handle; dementsprechend seien auch die Zeichnungen keine Bildhauerzeichnungen mehr.<sup>188</sup> Oxenaar erwähnt den Kunstkritiker Mel Bochner, der 1969 im Vorwort des Katalogs zu der Ausstellung *Drawings* drei neue Kategorien von Zeichnungen vorschlägt: "finished drawings", "working drawings" und "schematic drawings".<sup>189</sup> Diese Unterscheidung in autonome Zeichnungen bzw. *finished drawings*, Entwurfsskizzen bzw. *working drawings* und Diagramme bzw. *diagrams* oder *schematic drawings* gilt auch für Flavins Zeichnungen.

### 2.3.1 Die Entwurfszeichnung (*working drawings*)

Sowohl in den frühen Entwürfen, die elektrisches Licht auf einer Holzkonstruktion zeigen und von denen viele unrealisiert blieben, als auch in den ersten Zeichnungen der *installations in fluorescent light*, wie *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 (Abb. 17)<sup>190</sup>, hatte Flavin, unter Zuhilfenahme des Lineals, die Leuchtstofflampe exakt mit ihrer Halterung und Röhre wiedergegeben. Doch bald schon reduzierte er eine Lampe auf einen einfachen, freien und spontanen Strich. Ohne Lineal und genauere Ausführung der Lampen konnte Flavin schneller zeichnerisch tätig werden, wie es die erste Zeichnung dieser Art, *three from meditation (for William of Ockham)* vom 28. Juni 1963 (Abb. 18 links), veranschaulicht: In der fünf Tage später entstandenen Zeichnung *three (to William of Ockham)* (Abb. 18 rechts) übertrug Flavin die spontane Skizze in die akkurate Form.

Wollte Flavin in einer Zeichnung die Zusammensetzung und Aneinanderreihung der Halterung erklären, skizzierte er die Halterung; Beispiel dafür ist die bereits besprochene Zeichnung für die Barriere von 1968 oder die Entwurfsskizze *for a "new" barrier for Gallery 31* vom 20. November 1972 (Abb. 56).

---

<sup>187</sup> Freundliche Mitteilung von Frau Beatrice von Bismarck, Berlin, 14.03.1994: Frau von Bismarck berichtete, dass die Installation *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* als vollständiger Kopfprozess entstanden war.

<sup>188</sup> Vgl. Oxenaar 1973, S. 5.

<sup>189</sup> Vgl. Oxenaar 1973, S. 6. Die Ausstellung, zu der sich hier Bochner äußerte, war in der Galerie Heiner Friedrich gezeigt worden.

<sup>190</sup> Ecstasy (engl.): Ekstase, Verzückung, Rausch, aber auch Begeisterung.



Neben der Ideenzeichnung für eine Konstruktion schrieb Flavin Informationen über Länge und Farbe der Lampen, Lampenanzahl, Anlass der Konzeption, Titel, Widmung, Entstehungsdatum und -ort. Sehr selten notierte er Anmerkungen über die Auswirkungen der Konstruktion bzw. des Lichts auf den Betrachter.<sup>191</sup> Allgemein gilt für Flavins handschriftliche Notizen<sup>192</sup>, dass sie ebenso wie die Darstellung spontan und schwungvoll wirken. Eine Entwurfszeichnung wird nicht allein von der vorgeschlagenen Konstruktion, sondern auch von der handschriftlichen Notiz bestimmt.<sup>193</sup>

In einigen Skizzen vereinigt sich die handschriftliche Notiz mit der gezeichneten Konstruktion oder wird sogar von ihr ersetzt. In *some colored options for a Whitney Annual Exhibition* vom 30. November 1970 (Abb. 48) steht anstelle des freien Strichs, der eigentlich die Leuchtstofflampe verkörpert, die Farbbezeichnung der Lampe; in der Skizze *the final diagrammatic sketch for the two corridors of Gallery 30* vom 9. Dezember 1972 (Abb. 59) sind die Striche der Konstruktion mit den Worten der Farbbezeichnung überschrieben.

Während Flavin sich für die frühen Zeichnungen verschiedener Papierformate bediente, verwendete er seit Anfang der siebziger Jahre nahezu ausschließlich einen Notizblock mit sechs Ringbuchlöchern in der Größe von 5 x 3 in. (12,6 x 7,6 cm), in dem er sowohl Ideen für Installationen als auch Impressionen von Menschen und Landschaften notierte. Aufgrund der geringen Größe konnte er den Block stets bei sich tragen und Ideen spontan festhalten.<sup>194</sup> Auch bezüglich des Schreibutensils kann ein Wandel festgestellt werden. Während Flavin in frühen Zeichnungen Bleistift, Kugelschreiber und Buntstift benutzte, zeichnete er ab 1967 ausschließlich mit schwarzem Kugelschreiber. Somit wandte Flavin nicht allein für seine Lichtinstallationen, sondern auch in der Zeichnung bestimmte Materialien kontinuierlich an.

---

<sup>191</sup> In der Entwurfsskizze *proposal for a barrier in the Kornblee Gallery* vom 17. Mai 1966 (Abb. 30), in der Flavin das erste Mal einen Vorschlag für eine Raumbarriere skizzierte, schrieb er beispielsweise, dass die Bewegung eines Erwachsenen durch die Konstruktion eingeschränkt werde. (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 67). In der Zeichnung *a proposal for a room's installation for 4 documenta in Kassel* vom 7. Mai 1968 verwandte Flavin das erste Mal ultraviolette Lampen für einen gesamten Raum, sodass er unter der Skizze die besondere Auswirkung dieser Lampen auf die Besucher vermerkte (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 79). In sehr wenigen Skizzen deutete Flavin das Atmosphärische des Lichts mit Kringeln an, wie in *Kornblee Gallery installation plan* vom 5. Februar 1966 (Abb. 27). Flavin mochte darin auf Übungsstunden mit Artie Schnabel zurückgegriffen haben, Atmosphärisches darzustellen. Zu dem Einfluss von Artie Schnabel vgl. Flavin 1964/1965, S. 9.

<sup>192</sup> In den frühen Skizzen schrieb er in Druckschrift, dann stets in Schreibschrift.

<sup>193</sup> Bereits im Frühwerk hatte Flavin Werke mit Schrift geschaffen, wie *mira mira* oder die Aquarelle mit zitierten Textstellen.

<sup>194</sup> Flavin notierte in der Regel den Ort der Entstehung, z. B. einen Flug von Amerika nach Deutschland.

Bei den Entwurfsskizzen ging es Flavin in erster Linie um eine Ideensuche, wie er die Lampen konstruierte und wie er sie in den Raum setzte.<sup>195</sup> Notierte Flavin für eine Idee eine bestimmte Farbe, so behielt er diese in der Realisation nicht zwingend bei. Hatte er beispielsweise in der Zeichnung *for "greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)"* vom 17.–18. September 1966 (Abb. 32 links) noch auf der Zeichnung "ultra-violett" als Lampenfarbe notiert, so wurde die Installation mit grünen Leuchtstofflampen ausgeführt. Auf anderen Zeichnungen, wie *some colored options for a Whitney Exhibition* vom 30. November 1970, stellte Flavin Farboptionen vor.<sup>196</sup>

Nachdem Dan Flavin festgestellt hatte, dass ein Objekt aus Leuchtstofflampen als Kunstwerk bestehen konnte, fertigte er eine Vielzahl von Ideenskizzen an. Neben Skizzen für Arbeiten, die sich ausschließlich aus Leuchtstofflampen zusammensetzen, entstanden in der Übergangszeit von 1963 bis 1965 zudem Vorschläge für Arbeiten aus Leuchtstoff- und Glühlampen auf einer Holzkonstruktion.<sup>197</sup>

Nach Rauh waren alle Zeichnungen und Diagramme mit Befestigungslöchern ursprünglich auf einem der beiden Kartontafeln angebracht, die Flavin an seinem Arbeitsplatz hatte (Abb. 31).<sup>198</sup> Auf dem kleinen Karton befanden sich Ideenskizzen für Vorschläge auf einem konstruierten Holzträger<sup>199</sup>, auf dem größeren Skizzen für Vorschläge aus Leuchtstofflampen ohne Holzträger<sup>200</sup>; unter letzteren befanden sich die zwei Zeichnungen *three from meditation (for William of Ockham)* vom 28. Juni 1963 und *three (to William of Ockham)* vom 3. Juli 1963. Flavin hatte bestimmte Ideenskizzen an seinem Arbeitsplatz vereint, auf die er immer wieder zurückgreifen konnte<sup>201</sup>, sodass diese als eine Art Grundsystem für *installations in fluorescent light*

---

<sup>195</sup> Steve Morse bestätigte der Autorin, dass Flavin generell zuerst die Konstruktion überlegte und sich danach erst Gedanken über die Farben gemacht hat, außer wenn spezielle Farben für einen bestimmten Raum sofort stimmig erschienen. Gespräch mit Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>196</sup> In diesem Beispiel wurde der dritte Vorschlag von rechts, allerdings in umgekehrter Farbwahl realisiert. Vgl. Emily S. Rauh / Dan Flavin: Catalogue, in: *drawings and diagrams 1963–1972 from Dan Flavin*, Ausstellungskatalog, [Volume I], The St. Louis Art Museum 1973, (S. 8–89), S. 72, No. 91.

<sup>197</sup> Eine der letzten Zeichnungen für Arbeiten mit einer Holzkonstruktion ist *untitled* vom 3. Oktober 1965, auf der Flavin die verschiedenen Bestückungsmöglichkeiten von Leuchtstofflampen auf einem Holzkubus durchspielte. Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 55.

<sup>198</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 12.

<sup>199</sup> Die kleinere Kartontafel wurde 1970 vollständig in der Dan Flavin-Retrospektive im New Yorker Jewish Museum ausgestellt. Mithilfe der Angaben des Ausstellungskatalogs von St. Louis können die im Katalog aufgeführten Arbeiten den Kartons zugeordnet werden. Am kleinen Karton befanden sich u. a. die drei Zeichnungen *untitled* vom 25. Mai 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 6.), *untitled* vom 27. Mai 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 8) und *for an icon (to Morris Louis)* vom 28. Juni 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 13).

<sup>200</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 12.

<sup>201</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 12.

angesehen werden können. Viele der Ideenzeichnungen auf dem großen Karton<sup>202</sup> hatte Flavin konzeptuell entwickelt, lange bevor er die Installation das erste Mal realisieren konnte.

Flavin schrieb 1966, dass er jeden Teil seines Systems des fluoreszierenden Lichtes wiederholen kann. Ein Werk verändert sich einfach durch eine neue Raumsituation.<sup>203</sup> In einigen Werken wurde sogar dessen Dimension dem neuen Raum angepasst, zum Beispiel bei *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*, das auf der Wanderausstellung *Minimal Art* in Düsseldorf andere Dimensionen aufwies als in der ersten Station in Den Haag.

Eine zweite, neue Barriere für die Ausstellung in St. Louis, *untitled (to Alexandra)* von 1973 (Abb. 64), ist eine Variation der älteren von 1968. Flavin setzte diese wie die Barriere von 1968 aus mehreren gleichen Einheiten zusammen, die mittig gestaffelt den Raum von einer Wand zur gegenüberliegenden durchqueren. Der Künstler übernahm bestimmte Prinzipien der älteren für die neue Arbeit.

Flavin entwickelte sowohl die rechteckige Form der Einheiten für die neue Barriere als auch deren Platzierung im Raum in mehreren Entwurfsskizzen. Die Skizze *for a "new" barrier for Gallery 31* vom 20. November 1972 (Abb. 56) zeigt zwei verschiedene Möglichkeiten von Konstruktionseinheiten. Auf die Konstruktionsart dieser Skizze vom 20. November nimmt *the considered to be final diagrams for the "new" barrier for Gallery 31* vom 9. Dezember (Abb. 60) Bezug und zeigt mehrere Einheiten im Raum. In der Zeichnung *sketch for a substitute barrier for Gallery 31* vom 11. Januar 1973 (Abb. 63) fand Flavin zu der endgültigen Einheit der realisierten Barriere; die vertikalen Lampen sind nicht mehr am Ende der horizontalen, sondern mittig zu diesen angebracht und werden durch zwei horizontale Lampen untergliedert. Die Pfeile auf

---

<sup>202</sup> In *the complete fluorescent system* vom 10. Mai 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 17) nahm Flavin die Wände, den Boden und die Decke eines perspektivisch gemalten Raums einfach durch vier Striche auf. *Continous plan* vom 11. November 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 18) verweist bereits auf einen versperrten Korridor, den Dan Flavin 1969 erstmals ausführte. In *untitled* vom 5. Oktober 1963 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 19) platzierte Flavin vertikal 8-ft-Lampen. *One pulls out of a corner* vom 19. Dezember 1963; 1 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 21) gilt für Flavins Eckarbeiten als Ausgangsidee. Die Skizze *untitled* vom 22. Januar 1964; 1 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 26) weist auf spätere Eckarbeiten, in denen Flavin vertikale mit horizontalen Lampen verband. Die beiden Zeichnungen *untitled* vom 22. Januar 1964; 9 und *untitled* vom 22. Januar 1964; 11 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 27 und 28) veranschaulichen idealisierte Installationen an Wand, Boden und Decke. *Untitled* vom 22. Januar 1964; 11 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 28) zeigt eine der ersten Notizen mit Rundleuchten. Die Skizze *to Henri Matisse, the most French among the Chinese* vom 24. Januar 1964 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 29) nimmt Bezug auf die Farben, die der französische Maler Henri Matisse in Interieurs der dreißiger Jahre bevorzugte. Die Zeichnung *untitled* von 1964 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 32) nimmt nach Emily S. Rauh offenbar Bezug auf die Installation *the alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)*.

<sup>203</sup> Vgl. Flavin, *some remarks*, 1966, S. 27.

der Zeichnung zeigen die Ausrichtung der Lampen an, da durch den einfachen Strich, der für die Lampe steht, die Ausrichtung nicht gegeben ist.

Die Entwurfsskizze *a preliminary installational plan for the entire temporary exhibition area* vom 16. Dezember 1971 (Abb. 52) zeigt erste Überlegungen der Platzierung der beiden Barrieren und anderer Arbeiten auf dem Museumsgrundriss von St. Louis. In der am selben Tag entstandenen Skizze *another total installational floor plan* (Abb. 53) erwog Flavin eine andere Platzierung der Barrieren auf dem Grundriss, für die er sich letztlich entschied. Es fällt auf, dass Flavin sowohl die beiden Barrieren als auch die anderen Arbeiten entsprechend des symmetrischen Grundrisses der Museumsarchitektur achsensymmetrisch zueinander anordnete. In der späteren Skizze *another floor plan for the entire temporary exhibition area* vom 10. Januar 1972 (Abb. 55) behielt Flavin die Platzierung der Barriere bei, wie er sie am 16. Dezember erarbeitet hatte.

Dan Flavins Entwurfsskizzen zeigen eine erste Annäherung an eine spezifische Raumsituation, die Suche nach einer geeigneten Konzeption, das Auswerten von Möglichkeiten und schließlich die Entscheidung für eine bestimmte Präsentation. Anhand der Abbildungen und Kommentare der in den Einzelausstellungskatalogen reproduzierten und erläuterten Entwurfszeichnungen sowie anhand der Exponate in den Ausstellungen von Marfa und Bridgehampton konnte festgestellt werden, dass nur sehr wenige frühe *installations in fluorescent light* unabhängig von einer bestimmten Architektursituation entstanden sind, zu denen *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* und *the nominal three (to William of Ockham)* von 1963/1964 (Abb. 24) zählen. Seit 1966 entstanden die Konzeptionen für *installations in fluorescent light* nicht allein für allgemeine Architekturelemente, die den Träger der Installation bilden, sondern in der Regel für eine ganz bestimmte Ausstellungssituation. Auf der Skizze *Kornblee Gallery installation plan* vom 5. Februar 1966 (Abb. 27) zum Beispiel finden sich drei Einzelarbeiten, die Flavin für die Gruppenausstellung *Evans/Frazier/Lavinson/Flavin* konzipierte und dort auch realisierte (Abb. 28). Die Zeichnung *a corner monument for those who have been killed in ambush (for the Jewish Museum) (to P. K. who reminded me about death)* vom 26. Februar 1966<sup>204</sup> zeigt eine Einzelarbeit für eine Raumecke im New Yorker Jewish Museum, die Flavin für die Gruppenausstellung *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* entwarf.

---

<sup>204</sup> Zeichnung: Bleistift auf weißem Papier, 5 x 8 in. (125 x 200 mm). Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 64. Siehe Abb. in: *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum, New York, 1966, o. S.

Bespielte Flavin einen ganzen Raum oder sogar ein gesamtes Stockwerk, bediente er sich auch des Grundrisses, um die Position der Arbeiten im Raum aufzuzeigen. Beispiele dafür sind jene für die Ausstellung in St. Louis (Abb. 52, 53, 55) und *various rough sketches for the five rooms to be fitted with fluorescent light within the Kunsthalle Basel with extensive remarks in script on a printed floor plan* vom 6.–7. Dezember 1974 (Abb. 70). Allgemein sollte diese Art zu einer Anwendungspraxis von Künstlern werden, die mit ihren Arbeiten ganze Räume und Stockwerke bespielen.<sup>205</sup>

### 2.3.2 Das Diagramm (schematic drawings / diagrams)

Als Dan Flavin in den sechziger Jahren begann, Skizzen für *installations in fluorescent light* anzufertigen, wurde oftmals eine Entwurfsskizze von Flavin als "final diagram" bezeichnet, da er die beiden Formen der Entwurfsskizze und des Diagramms in den sechziger Jahren noch nicht eindeutig trennte.<sup>206</sup> Erst Anfang der siebziger Jahre differenzierte Flavin Entwurfsskizze und Diagramm.<sup>207</sup> Im Gegensatz zur Entwurfsskizze ist ein Diagramm seit den siebziger Jahren mithilfe eines Lineals präzise ausgeführt und auf einem größeren Millimeterpapier-Bogen festgehalten. In ihrer akkuraten Ausführung schließt es an die wenigen, bis Mitte 1963 ausgeführten Entwurfszeichnungen an, die Halterung und Röhre aufweisen. Allerdings sind die Lampen der Diagramme nicht mit ihrer Halterung und Röhre wiedergegeben, sondern als ein einfaches Rechteck, das in der Farbe der Lampe mit Buntstift ausgemalt ist; die Farbe einer entgegengesetzt strahlenden Lampe wird durch schmale farbige Striche an beiden Seiten der nach vorne weisenden gezeigt.

Als Flavin in den ersten Jahren noch keine schematisierten Zeichnungen und Zertifikate angefertigt hatte, durfte die Präsentation eines Werks nicht ohne seine Zustimmung stattfinden. Als beispielsweise in der Einzelausstellung der Mailänder Galleria Sperone Anfang 1967<sup>208</sup>, in der Gruppenausstellung *Luminism* des George Washington Hotel im Mai 1967<sup>209</sup> oder in der Einzelausstellung der Pariser Galerie

---

<sup>205</sup> Bill Viola bespielte 1999 die Räume des Erdgeschosses vom Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a. M. mit Videoinstallationen. Im Kabinett mit Zeichnungen zu der Ausstellung hatte Bill Viola den Grundrissplan mit seinen Notizen präsentiert.

<sup>206</sup> Die im Einzelausstellungskatalog von Fort Worth aufgeführte Zeichnung *a final rough sketch with accompanying inscriptions for placing in Gallery 18 of The St. Louis Art Museum another version of the first overlapping modular barrier of fluorescent strip lighting, "(to Flavin Starbuck Judd)" of 1968* wurde ursprünglich im Katalog von St. Louis als *a structural diagram in perspective for a pair of modular units for the barrier, dedicated, "(to Flavin Starbuck Judd)" of 1968* benannt. In der Ausstellung der Chinati Foundation in Marfa und des Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton wurde der Titel des Katalogs von Fort Worth übernommen.

<sup>207</sup> Vgl. Rauh, Forward, 1973, S. 5.

<sup>208</sup> Vgl. Flavin, Ottawa 1969, S. 250. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 91.

<sup>209</sup> Vgl. Flavin, Ottawa 1969, S. 252. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 92.

Sonnabend im Herbst 1970<sup>210</sup> Arbeiten ohne die Supervision des Künstlers installiert wurden, nahm der Künstler die Autorschaft für die Arbeiten zurück.

Seit Anfang der siebziger Jahre ist nahezu jede realisierte Arbeit in einem Diagramm dokumentiert. Zudem ließ Flavin auch noch Diagramme von früher ausgestellten Werken anfertigen; *alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)* vom 6. April 1971 (Abb. 50) beispielsweise hielt Flavin erst 1971 in einem Diagramm fest.<sup>211</sup> Das Diagramm (*to Barnett Newman*) *pairings, for a Dwan Gallery exposition* vom 28. Februar 1971 (Abb. 49) mit vier Variationen von Eckinstallationen, die Flavin für die Einzelausstellung *untitleds (to Barnett Newman) 1971 from Dan Flavin* in der New Yorker Dwan Gallery konzipierte, zeichnete Flavins damalige Frau Sonja Flavin unter Supervision des Künstlers. Das Diagramm entstand vor der ersten Realisierung der Arbeiten im Dezember 1971.

Während die ersten Diagramme Anfang der siebziger Jahre noch von Dan Flavin stammen, übernahm bald Flavins damalige Frau Sonja und später in den achtziger Jahren ihr gemeinsamer Sohn Stephen Conor<sup>212</sup> oder ein Assistent des Künstlers<sup>213</sup> die Aufgabe. Titel, Datum, Farb- und Längenangabe sind vom Künstler selbst handschriftlich unter der Skizze hinzugefügt oder aber auch mit Schreibmaschine festgehalten<sup>214</sup>, wie es das Zertifikat für eine Einheit von *two primary series and one secondary* von 1968 (Abb. 40 b) zeigt. Zuletzt erhielt das Diagramm die Signatur des Künstlers und bestätigt damit die Existenz des Kunstwerks. Handschriftliche Notizen und die Signatur des Künstlers verleihen der nüchternen Zeichnung eine persönliche Note.<sup>215</sup>

Ein Diagramm mit Signatur des Künstlers<sup>216</sup> dient einerseits als Verifikation und Dokumentation der Arbeit, da diese mit Abbau der Ausstellung nicht mehr als Objekt

<sup>210</sup> Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 92.

<sup>211</sup> Tiffany Bell berichtete der Autorin, dass Flavin bis etwa Anfang der siebziger Jahre einen Karteikasten führte, in dem jede Arbeit registriert wurde. Freundliche Mitteilung von Tiffany Bell, New York City, 01.09.1998.

Es ist anzunehmen, dass ein Zusammenhang zwischen dem Beenden der Kartei und dem Beginn der Diagramme besteht.

<sup>212</sup> Die Initialen "SF" für Sonja Flavin und "SCF" für Stephen Conor Flavin vermerken die Person der Ausführung des Diagramms. Die Diagramme für die Einzelausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden wurden von Stephen Conor Flavin ausgeführt.

<sup>213</sup> Tiffany Bell berichtete, dass sie Diagramme der Werke in Bridgehampton angefertigt habe. Freundliche Mitteilung von Tiffany Bell, New York City, 01.09.98.

<sup>214</sup> Bei den Zertifikaten des New Yorker Dia Center for the Arts sind Titel, Datum und Längenangabe mit Schreibmaschine notiert.

<sup>215</sup> Vgl. Gerhard Mack: Dan Flavin, in: Amerikanische Zeichnungen und Graphik, Ausstellungskatalog, Kunsthhaus Zürich (Sammlungsheft 19), Stuttgart-Ostfildern 1994, (S. 39–41), S. 40.

<sup>216</sup> Da auf dem Zertifikat zu der Arbeit *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, welches das Dia Center for the Arts mit Kauf der Arbeit erhielt, der 23. Mai 1963 irrtümlicherweise als Datierung festgehalten wurde, nennt das Dia Center for the Arts die Arbeit "*the diagonal of May 23, 1963*", obwohl

existiert, andererseits auch als Verkaufszertifikat. Letzteres hatte Flavin mit dem Zusatz "This is a certificate only" belegt. Damit betonte Flavin, dass das Diagramm kein eigenständiges Kunstwerk ist, sondern lediglich eine Bescheinigung über den Kauf einer Arbeit. Das Diagramm zertifiziert jedoch nicht nur die Arbeit, sondern informiert den Besitzer über die Art der Konstruktion<sup>217</sup> wie auch über die Anordnung der farbigen Lampen. Ohne Zertifikat sind die Arbeiten, die auf ganz bestimmte Gegebenheiten einer Architektur bezogen und vom Künstler selbst installiert wurden, sodass kein Zertifikat nötig ist, wie zum Beispiel die permanente Arbeit *untitled* von 1995<sup>218</sup> für die beiden Treppenhäuser des Dia Center for the Arts in New York.<sup>219</sup>

### 2.3.3 Die autonome Zeichnung (*finished drawings*)

Autonome Zeichnungen Dan Flavins thematisieren sowohl gegenständliche Sujets als auch *installations in fluorescent light*. Nach der Realisation von *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* folgten beispielsweise zwei autonome Zeichnungen, *the gold diagonal (completed)* vom 5. Oktober 1963 (Abb. 20) und *the diagonal of May 25, 1963* vom 2. August 1964 (Abb. 21). Die Zeichnung *the gold diagonal (completed)* entstand nach der Realisierung und gibt Flavins Eindruck der Installation wider. Eine freie graphische Linie ist spontan mit gelber Pastellkreide auf ein weißes Papier gemalt. In der porösen Linie des Pastellstifts mag Flavin das Vibrieren des Lichts angedeutet haben. Die Arbeit ist als eine persönliche Notiz und Reflexion des Künstlers anzusehen, die nicht zum Verkauf gedacht war. Im spontanen und expressiven Stil als auch in der Wahl des kleinen Papierformats steht sie den Entwurfszeichnungen nahe.

Im Zeitraum von 1964 bis 1966 fertigte Flavin autonome Zeichnungen von Installationen auf schwarzem Papier, um sie zu veräußern.<sup>220</sup> Mithilfe eines Lineals zog er akkurat farbige Striche auf ein schwarzes Papier, die wie eine Lampe zu leuchten scheinen. Die wahrscheinlich erste Zeichnung auf schwarzem Papier<sup>221</sup> entstand im

---

es eindeutige Nachweise in der Entwurfsskizze *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 gibt, dass die Konzeption vom 25. Mai 1963 stammt. Die Handschrift Dan Flavins auf dem Diagramm verrät, dass er zum Zeitpunkt der Unterzeichnung bereits sehr krank war. Dies Beispiel zeigt, welche Bedeutung die Unterschrift auf dem Zertifikat hat, ein offensichtlich falsches Datum wird akzeptiert.

<sup>217</sup> Neben dem Diagramm, das die Arbeit in der Regel frontal zeigt, fertigte Flavin des Öfteren noch eine kleine Skizze, welche die Arbeit von der Seite wieder gibt. Siehe dazu z. B. Abb. 49.

<sup>218</sup> Rauminstallation: 4-ft-Leuchtstofflampen in Blau und Grün, angebracht in den beiden Treppenhäusern des Dia Center for the Arts, New York City.

<sup>219</sup> Im Collection Book Volume II, Dan Flavin Object Files des Dia Center for the Arts fand sich als Vermerk zu dieser Arbeit: "certificate not existent; installed by the artist".

<sup>220</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 5.

<sup>221</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 34. Vgl. Flavin, Ottawa 1969, No. 92.

Sommer 1964 mit *the diagonal of May 25, 1963* vom 2. August 1964, bei der Flavin einen gelben diagonalen Strich mittig auf ein schwarzes Papier setzte.

Im Jahr 1989 griff Flavin für Diagramme von Arbeiten mit weißem Licht auf schwarzes Papier zurück. Der schwarze Untergrund der Zeichnungen (*to Sabine*) von 1989<sup>222</sup> und (*to Niki*) von 1989<sup>223</sup> inspirierte Flavin vielleicht dazu, auch die Wände der Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden schwarz streichen zu lassen – dieser Schritt widerspricht Flavins künstlerischem Prinzip, einen Raum in seiner Gegebenheit zu belassen. Eine Ausnahme mag die Regel bestätigen.

Eine ähnliche Funktion wie die autonomen Zeichnungen der sechziger Jahre, die zu Verkaufszwecken erstellt wurden, erhielten die Radierungen und Lithographien<sup>224</sup> zu *installations in fluorescent light*, die Flavin seit 1973<sup>225</sup> anfertigte. Flavin zeichnete Installationsideen auf eine Druckplatte, die in der Größe mit seinem Notizblock von 3 x 5 in. identisch war und sogar mit den sechs Spiralbuchlöchern seines Notizblocks versehen wurde. Somit bot die Druckplatte ihm die vertraute Fläche eines Notizblatts. Ebenso wie auf einem Skizzenblock hielt Flavin die Idee in spontanen Strichen fest. Emily Rauh sieht die Druckgraphiken als Erweiterung der wichtigen Notizblockzeichnungen.<sup>226</sup> Im Unterschied zu einer Entwurfszeichnung, die Flavin in der Regel nicht veräußerte, haben die Druckgraphiken den Vorteil, vervielfältigt werden zu können. Während die Zeichnungen als persönliche Notiz beim Künstler blieben, waren die Drucke als öffentliche Werke zum Ausstellen und zum Verkauf bestimmt.<sup>227</sup>

### 2.3.4 Resümee: Die Relevanz der *drawings and diagrams* in Flavins Kunst

Dan Flavin fand in den *drawings and diagrams* zu unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die gerade durch ihre Einfachheit sehr subtil<sup>228</sup> sind. Die zum Verkauf

---

<sup>222</sup> Zwei Zeichnungen in weißer und beigefarbener Kreide und Bleistift auf schwarzem holzfreiem Papier, je 495 x 645 mm. Ausgeführt von Stephen C. Flavin, beschriftet und signiert von Dan Flavin. Siehe Flavin, Baden-Baden 1989, No. 26, 27.

<sup>223</sup> Zwei Zeichnungen in weißer, beigefarbener und blauer Kreide und Bleistift auf schwarzem holzfreiem Papier, je 495 x 645 mm. Ausgeführt von Stephen C. Flavin, beschriftet und signiert von Dan Flavin. Siehe Flavin, Baden-Baden 1989, No. 28, 29.

<sup>224</sup> Bevor Flavin druckgraphisch tätig wurde, studierte er Graphiken von Rembrandt, Goya, Corot, Jongkind und Matisse, sowie Kreidelithographien von Manet. Vgl. Rauh, Flavin Graphic, 1977, S. 11.

<sup>225</sup> Vgl. Rauh, Flavin Graphic, 1977, S. 11.

<sup>226</sup> Vgl. Rauh, Flavin Graphic, 1977, S. 11.

<sup>227</sup> Vgl. Rauh, Flavin Graphic, 1977, S. 11.

<sup>228</sup> Nach Perucchi-Petri sind Zeichnungen der Minimal Art-Künstler sehr sparsam, doch bei längerer Betrachtung entfalten sie einen erstaunlichen Reichtum. Die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters wird durch ihre Subtilität auf besondere Art herausgefordert. Vgl. Ursula Perucchi-Petri: Einführung, in: Amerikanische Zeichnungen und Graphik, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich (Sammlungsheft 19), Stuttgart-Ostfildern 1994, (S. 7–11), S. 9.



bestimmten autonomen Zeichnungen, die Dan Flavin allerdings nur in den sechziger Jahren anfertigte, sind sehr präzise angefertigt und besitzen durch ihre Schlichtheit und Zartheit einen besonderen Reiz. Da Flavin Zeichnungen eher als eine persönliche Notiz ansah, kam er bald davon ab, sie zu veräußern<sup>229</sup>, und fand in den Druckgraphiken ein geeigneteres Mittel für den Verkauf.<sup>230</sup> Die Entwurfsskizzen und andere persönliche Notizen zu *installations in fluorescent light* wie auch zu gegenständlichen Sujets zeigen einen spontanen, expressiven und sehr freien Gestus, zusätzlich unterstützt durch Flavins ausdrucksstarke handschriftliche Notizen. Diese persönlichen Zeichnungen waren ein Grundgerüst für Flavins Kunst.

Die seit Anfang der siebziger Jahre auf einem Millimeterpapier entstandenen Diagramme, die zur Dokumentation einer Arbeit und als Verkaufszertifikat dienen, sind im Gegensatz zu den Entwurfszeichnungen neutral und schematisiert. Sie wurden nicht vom Künstler, sondern unter dessen Supervision von einem Dritten ausgeführt. Die neutrale Skizze des Diagramms, das zu einem realisierten Werk gehört, wurde von Flavin beschriftet und signiert, sodass Flavins besondere Handschrift der neutralen Zeichnung gegenübersteht.

In Flavins Entwurfsskizzen, die seit 1967 grundsätzlich mit schwarzem Kugelschreiber und seit Anfang der siebziger Jahre stets in einen kleinen Notizblock von 5 x 3 in. gezeichnet wurden, steht ein einfacher expressiver Strich für eine Leuchtstofflampe. Die Raumkanten sind durch zarte Linien angedeutet, manchmal zeigt Flavin einen stereometrischen Raum, einige Male platzierte er die Arbeiten auf einem Grundriss. Flavin erwog in den Entwurfsskizzen eine erste Annäherung an eine spezifische Raumsituation, suchte nach einer geeigneten Konzeption, und bestimmte das endgültige *proposal*. In den Entwurfsskizzen ging der Künstler auf die Konstruktion des Lampenobjekts im Raum und auf mögliche Lampenfarben ein, nicht aber auf die Änderungen des Raums durch die Lichtwirkung.<sup>231</sup>

Ebenso wird im Diagramm die Intervention durch das Licht nicht beschrieben, sondern allein die Art der Konstruktion und die Lampenfarben.<sup>232</sup> In der realisierten Arbeit

---

<sup>229</sup> Tiffany Bell berichtete, dass Flavin sehr selten eine Zeichnung verschenkte, da er sie als persönliche Notiz ansah. Freundliche Mitteilung von Frau Tiffany Bell, New York City, 01.09.1998.

<sup>230</sup> Andere Künstler, wie z. B. Christo, finanzieren ihre groß angelegten Projekte weitgehend mit dem Verkauf von Skizzen.

<sup>231</sup> Zwei Ausnahmen wurden bereits im vorliegenden Text genannt, doch sie sind tatsächlich in dem von der Autorin überblickten Werk Einzelerscheinungen.

<sup>232</sup> Ein Sonderfall ist das Diagramm *a graph paper diagram of two near-square cornered installations (to Donna) 5a and 4* vom 24. Mai 1972, bei dem Flavin auf die Hell-Dunkel-Wirkung einging, da die Zeichnung für ein Plakat angefertigt wurde. Es wurde dann jedoch nicht verwendet. Siehe Flavin, St. Louis 1973, No. 31. Stockebrand verwies bezüglich der Hell-Dunkel-Wirkung der Eckinstallationen auf diese Zeichnung (Vgl. Stockebrand 1996, S. 4). Jedoch ist dies eine Ausnahme.

geschieht die Änderung des Raums jedoch nicht allein durch die Konstruktion, sondern zudem auch durch die Lichtwirkung der Lampen. Auch wenn Flavin in der Zeichnung allein die Fakten festhielt und nicht auf die immaterielle Lichtwirkung der Lampen einging, setzte er sein im Laufe der Zeit angehäuften Wissen über die Lichtwirkung gezielt ein, wie zum Beispiel die Interaktion von zwei Raumatmosphären in der eingehend betrachteten Installation *untitled (for Ksenija)* zeigte. Manchmal war aber auch Flavin noch über die Lichtwirkung einer realisierten Installation überrascht.<sup>233</sup>

Neben der Entwurfsskizze, welche die Idee einer Arbeit entwickelt, dienen die Diagramme als Dokumentation einer realisierten Arbeit. Die Künstler der sechziger Jahre, wie Donald Judd, Carl Andre oder Keith Sonnier, um nur einige zu nennen, hatten parallel zu Flavin die Form des Zertifikats entwickelt, da das Kunstwerk, das nach der Realisation in der Regel nicht als Objekt bestehen bleibt und sehr leicht imitiert werden kann<sup>234</sup>, einen Nachweis der Existenz benötigte. Durch die Diagramme wird in Flavins Kunst klar, dass die Aufgabe des Künstlers eher Konzeption als Ausführung ist.<sup>235</sup> Nicht das Objekt, sondern das Diagramm, das die Idee des Objekts festhält, trägt die Signatur des Künstlers. In der Concept Art radikalisierten die Künstler diese Auffassung, sodass die Idee an sich sogar zum eigenständigen Kunstwerk erklärt werden konnte.

Im Unterschied zu den Künstlern der Concept Art ist Dan Flavin an der Realisierung seiner Ideen interessiert gewesen, die Präsentation des Objekts gehörte zur Vollendung des Kunstwerks. Doch die Bedeutung der Zeichnung für Flavins Lichtkunst darf als Hintergrund nicht unterschätzt werden. Auch Emily Rauh betonte 1977, dass die Zeichnungen eine wesentliche Unterstützung für Flavins künstlerisches Denken ist.<sup>236</sup> Aber wie Flavin selbst betonte, blieb die Zeichnung immer nur ein Instrument und kein Ergebnis: "My drawing is not at all inventive about itself. It is an instrument not a resultant."<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Flavin sagte auf der Pressekonferenz in der Frankfurter Städtischen Galerie im Städel am 25.02.1993, dass er vorher nie genau wisse, wie es werde. Und das sei gut so. Er habe sein Konzept und seine Erfahrung, aber es wird immer anders, als er es vorher gedacht habe. Freundliche Mitteilung von Frau Janneke de Vries, Frankfurt a. M., 06.01.1994.

<sup>234</sup> Stockebrand betont, dass kein handwerkliches Können vonnöten ist. Jeder kann diese Kunst bauen, kann in einen Laden gehen, Lampen auswählen, nach Hause gehen und einen "Flavin" produzieren. Weiter stellt sie fest, dass dies den Kunsthändlern und Flavin nicht gefallen mag, doch ein wichtiger Aspekt in Flavins Kunst ist. Stockebrand 1996, S. 10.

<sup>235</sup> Vgl. Rauh, Foreword, 1973, S. 5.

<sup>236</sup> Vgl. Rauh, Flavin Graphic, 1977, S. 15.

<sup>237</sup> Vgl. Flavin, some remarks, 1966, S. 28.

## 2.4 Die künstlerischen Prinzipien der realisierten *proposals*

### 2.4.1 Dan Flavins Kunstsystem: Versuch einer Kategorisierung

I prefer the term "proposal" and endeavor to use it accurately. I know no "work" as my art.

Dan Flavin 1967<sup>238</sup>

Dan Flavin selbst sah eine einzelne Arbeit in seiner Kunst nicht als Werk im traditionellen Sinne an, das einem bestimmten Entwicklungsstil unterliegt, sondern als einen möglichen Vorschlag, *proposal*. Jeder Installationsvorschlag, egal ob als Zeichnung oder Realisation, war für ihn gleichwertig und konnte vom Künstler zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufgegriffen, geringfügig verändert oder variiert werden. Die einzelnen Vorschläge ergaben für ihn kein Œuvre, in dem eine strukturelle oder stilistische Entwicklung zu erkennen ist, sondern ein *system*, das kontinuierlich angewendet wurde.

Dan Flavins Kunstsystem kann nach drei kategorischen Fragen unterteilt werden (Abb. 15). 1: Setzt sich eine Arbeit aus einer einzigen oder aus mehreren Einheiten zusammen? 2: Sind die Dimensionen der Arbeit variabel oder invariabel? 3: Wurde die Arbeit für einen vorhandenen bzw. temporären Raum konzipiert und in ihm installiert oder ordnet sich ein konstruierter Raum den Lampendimensionen unter?

Die Installation *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, die Flavin in der Skizze *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 vorbereitet hatte, im Frühjahr 1963<sup>239</sup> an der Atelierwand seiner Loftwohnung in Williamsburg, Brooklyn, New York, realisierte und im Januar 1964 in der Cool White-Version in der Gruppenausstellung *Black, White and Grey* der Öffentlichkeit vorstellte<sup>240</sup>, besitzt eine besondere Stellung in Flavins Kunstsystem, da Flavin das erste Mal die Konzeption einer Arbeit erwog, die lediglich aus dem Material der Leuchtstofflampe bestand. Zudem kommt ihr Bedeutung zu, da er mit dieser Arbeit jene Kategorie von Konzepten einleitete, die aus einer einzelnen Objekteinheit bestehen. Lediglich während des Jahres 1963 schlug Flavin Objekteinheiten mit einer einzelnen Leuchtstofflampe vor,

---

<sup>238</sup> Flavin, some other comments, 1967, S. 21.

<sup>239</sup> Vielleicht hatte er die Arbeit auch erst im Herbst realisiert, was ein Notizbucheintrag vermuten lassen könnte: "The diagonal declared itself – a delight. Sonja is convinced of it ... I am so pleased – at last. My confidence is restored after such a difficult week. (Icon IV is bogged down again with marred surfaces. It is so disheartening to have to fail again and again.) But right now I am happy!" Notizbucheintrag Dan Flavins vom Freitag, 4. Oktober 1963, zitiert in: *Art in Process: The Visual Development of a Structure*, Ausstellungskatalog, Finch College Museum of Art / Contemporary Study Wing, New York, 1966, o. S.

<sup>240</sup> Die Gruppenausstellung fand im Wadsworth Athenaeum in Hartford statt. Vgl. Frederik Leen: ... Notes for An Electric Light Art (Dan Flavin), in: *Forum International*, Vol. 3, No. 15, November/Dezember 1992, (S. 71–87), S. 71.

die späteren Arbeiten setzen sich immer aus mindestens zwei Leuchtstofflampen zusammen. Allerdings konnte der Künstler die Vorschläge teilweise erst 1964 realisieren, darunter *pink out of a corner (to Jasper Johns)* von 1963/1964<sup>241</sup> (Abb. 23).<sup>242</sup>

Die aus einer Objekteinheit bestehenden Installationen, die in *the diagonal of May 25, 1963* ihren Ausgang nahmen, sind in der Zusammensetzung der Leuchtstofflampen eindeutig determiniert und an ein vorgeschriebenes Architekturelement anzubringen.<sup>243</sup> Die Installationsträger der Arbeiten aus einer Objekteinheit sind in den meisten Fällen die Wand oder die konvexe Ecke, sehr selten eine konkave<sup>244</sup> Ecke oder der Boden<sup>245</sup>, kein einziges Mal die Decke. Die Architekturelemente sind nicht an einen bestimmten Ausstellungsort gebunden, sodass die Arbeiten in Räumen diverser Ausstellungsgebäude gezeigt werden können – unabhängig ob in einem vorhandenen oder in einem durch eine Stellwand gewonnenen Raum.<sup>246</sup> Die Vorgaben für die Zusammensetzung der Konstruktion, die Lampengröße und -farbe finden sich seit den siebziger Jahren im dazugehörigen Diagramm.<sup>247</sup>

---

<sup>241</sup> Wenn das Datum eines Werkes Dan Flavins zwei verschiedene Jahresangaben aufweist, deutet die Schreibweise auf folgende Entstehungsumstände hin: ein Gedankenstrich zwischen den beiden Daten, z. B. 1963–1964, bedeutet, dass Flavin das Werk über diese Zeitspanne hinweg entwickelte; ein Schrägstrich, z. B. 1963/1964 dagegen, dass eine Zeichnung oder eine Variante der Arbeit im früheren Jahr bereits vollendet, doch die Konstruktion dieser Arbeit erst im späteren Jahr realisiert wurde. Diese Unterscheidung wurde aus dem Katalog der Einzelausstellung in Ottawa übernommen.

<sup>242</sup> Das erste *proposal* für eine Eckarbeit mit einer einzelnen, vertikalen 8-ft-Lampe ist die Skizze *one pulls out of the corner* vom 19. Dezember 1963; 1 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 21), die Flavin Mitte Dezember 1963 anfertigte und für die er eine rote Lampe vorsah. Die Zeichnung gilt als Flavins erstes Konzept einer Eckarbeit und befand sich an der großen Pinwand seines Ateliers. Mit einer pinkfarbenen anstelle einer roten Lampe wurde die Idee 1964 in der Ausstellung *fluorescent light* der Green Gallery das erste Mal realisiert.

<sup>243</sup> Anhand der Serie *the alternate diagonals of March 2, 1964* kann beobachtet werden, wie Flavin mit verschiedenen Installationsmöglichkeiten an der Wand experimentierte und sich letztlich für die vom Boden aus entschied. Vgl. Smith 1969, No. 87.

<sup>244</sup> Flavin hat im Laufe der Jahre wenige Installationen für konkave Ecken vorgeschlagen. Noch weniger hat er verwirklicht. Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 70. Ein Beispiel ist die Eckarbeit auf der Skizze *a corner installation for exhibition in the Galerie Rudolf Zwirner, September–October 1966* vom 16. September 1966.

<sup>245</sup> Die einzigen beiden Beispiele von Bodenarbeiten aus einer Objekteinheit sind *gold, pink, and red red* von 1964 (Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 98) und *untitled* von 1964 (Siehe Flavin, Berlin 1999, S. 51).

<sup>246</sup> Flavin ließ in einen vorhandenen Raum auch Stellwände einfügen, an denen er Installationen mit einer Objekteinheit anbrachte. Bei der Ausstellung in Ottawa 1969 wurde die Arbeit *untitled (to Jean Boggs)* z. B. in der Ecke eines dreieckigen Raums angebracht, der durch die diagonale Teilung des eigentlich viereckigen Museumsraums erzielt worden war.

Flavin entwarf auch die Art der Stellwände für eine Ausstellung, wie die Skizzen für die große Tatlin-Ausstellung belegen. Vgl. "monuments" for V. Tatlin from Dan Flavin, 1964–1982, Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989, No. 83, 84. Ein permanentes Beispiel ist das Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton auf Long Island.

<sup>247</sup> Von Installationen mit einem festen Lampenverband stellte Dan Flavin in den ersten Jahren je drei Ausführungen her (vgl. Smith 1969, S. 41), später abhängig von der Größe in der Regel drei oder fünf Auflagen. Freundliche Mitteilung von Herrn Heinrich Ehrhardt, Frankfurt a. M., 07.11.1994. Vgl. Jörg

Für *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* zum Beispiel gilt, dass eine 8-ft-lange gelbe Leuchtstofflampe an einer Wand im Winkel von 45 Grad zur Horizontalen zu befestigen ist, wobei das linke Ende der Lampe entweder auf dem Boden oder, falls vorhanden, oberhalb eines Raumsockels beginnt. Die fluoreszierende Linie verläuft von links unten nach rechts oben. Unter Einhaltung dieser Gegebenheiten, kann das Werk an Wänden unterschiedlicher Räume gezeigt werden<sup>248</sup>, wie erstmals 1963 an Flavins Atelierwand oder 1995/1996 an einer Wand des Dia Center for the Arts (Abb. 19 a). Arbeiten, deren Träger eine Ecke ist, wie *untitled (to Donna) 5a* von 1971 (Abb. 51 a)<sup>249</sup> oder *untitled (for Jörg Schellmann)* von 1994 (Abb. 84) sind parallel zur Ecke anzubringen.

Die zweite Kategorie der Objektkomponente beinhaltet Werke, die sich aus mehreren Einheiten zusammensetzen und mit *the nominal three (to William of Ockham)* von 1963/1964 beginnen. Die Installationsträger von Arbeiten mit mehreren Objekteinheiten sind die Wand, die Ecke oder der Boden eines konstruierten<sup>250</sup> oder vorhandenen Raums. In sehr wenigen Arbeiten bestückte Flavin die Decke.<sup>251</sup>

Mit Ausnahme der Arbeit *the nominal three (to William of Ockham)* sind die Werke aus mehreren Objekteinheiten grundsätzlich für die spezifischen Gegebenheiten eines ganz bestimmten Ausstellungsraums konzipiert und darin erstmals realisiert worden,

---

Schellmann: Entwerfen und Ausführen, in: Wall Works. Wall Installations in Editions 1992–1993, Ausstellungskatalog, Edition Schellmann Köln / New York, Zürich 1993, (S. 8–10), S. 10.

<sup>248</sup> Flavin betont selbst, dass die Arbeit an jedermanns Wand erneut angebracht werden kann. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 19.

<sup>249</sup> Unter den *near-square cornered installations* ist *untitled (to Barnett Newman to commemorate his simple problem red, yellow and blue)* von 1970 (Abb. 47) eine Ausnahme; die inneren vertikalen Lampen sind abhängig von der Deckenhöhe zu installieren. "The predicted relationship of the near square to the verticals was to be adjustable so that the red lamps reached the ceiling and the bottom of the square touched the baseboard or floor whichever came first." Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 92. Vgl. Flavin, Köln 1973/1974, S. 42–43. Vgl. Die Sammlung Paul Maenz. Neues Museum Weimar, Vol. 1, Objekte, Bilder, Installationen, Ostfildern-Ruit 1998, S. 54–55. Die Arbeit entstand mit zwei weiteren Eckarbeiten für eine Ausstellung in der New Yorker Leo Castelli Galerie, November–Dezember 1970, die Flavin Barnett Newman widmete, der kurz zuvor am 4. Juli gestorben war.

<sup>250</sup> Neben den so genannten Raumbehältern, die Flavin für eine Arbeit konstruieren ließ, entstanden auch Räume für Arbeiten aus mehreren Einheiten durch eine Stellwand, wie zum Beispiel für *untitled (to Heiner Friedrich)* von 1969 in der National Gallery of Canada, Ottawa. Als Abbildung siehe Dan Flavin / Brydon Smith: fluorescent light, etc. from Dan Flavin: a supplement, Ottawa 1969, S. 5.

<sup>251</sup> Neben *untitled (for Ksenija)* sind der Autorin weitere vier Arbeiten mit mehreren Objekteinheiten bekannt, bei denen Flavin die Decke als Installationsort wählte; wobei es bei *untitled (for Ksenija)* weniger die Decke als die Beleuchtungsschienen sind. Die Korridorarbeit *untitled (to Elisabeth and Richard Koshalek)* von 1971 trägt an der Decke zwei Rasterkonstruktionen. Bei der Installation *untitled* von 1989 (Abb. 77), die Flavin 1989 in Baden-Baden zeigte, hingen ultraviolette Lampen an Schienen von der Decke herab und verbanden drei Räume miteinander. Die durch Oberlichte durchbrochene Decke der New Yorker Galerie 65 Thompson Street veranlasste Flavin, die Leuchtstofflampen für *untitled (to Sabine) summer* von 1989 (Abb. 79) daran zu befestigen und frei in den Raum ragen zu lassen. Eine Objekteinheit von *untitled (for Tracy Harris)* von 1992 ist an der Decke der Eingangslobby des Brooklyner Metrotech Centers der Chase Manhattan Bank befestigt.

sodass sie theoretisch nur dort präsentiert werden können. Flavin gelangte jedoch zu der geschickten Möglichkeit, einer Arbeit variable Dimensionen zu verleihen und so das Werk den Gegebenheiten verschiedener Ausstellungsorte anzupassen. Variable Dimensionen erzielte er entweder durch die Änderung der Anzahl der Einheiten oder durch die Änderung der Abstände zwischen den Einheiten.<sup>252</sup>

Das erste Konzept für eine Arbeit aus mehreren Einheiten entstand bereits etwa einen Monat nach der Ideenskizze von *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 in den Zeichnungen *three from meditation (for William of Ockham)* am 28. Juni 1963 und *three (to William of Ockham)* am 3. Juli 1963. Über ein Jahr nach Fertigstellung der Zeichnung realisierte Flavin das erste Mal *the nominal three (to William of Ockham)* in einer Einzelausstellung der New Yorker Green Gallery (Abb. 24 a).

Für die Ausstellung in der Green Gallery entstanden 1964 zwei Skizzen zur Raumsituation, darunter *untitled (Green Gallery)* vom 31. August 1964 und 1. September 1964 (Abb. 22)<sup>253</sup>, auf denen *the nominal three (to William of Ockham)* noch eine vierte Einheit aus vier Leuchtstofflampen besaß, die Flavin allerdings nicht umsetzte.<sup>254</sup> In einer anderen Zeichnung erwog Flavin die Platzierung der vier Einheiten an vier Wänden eines Raums.<sup>255</sup> Letztlich wurden in der Realisation, entsprechend der ersten beiden Entwurfszeichnungen von 1963, drei Einheiten an einer Wand präsentiert, die aus einer, zwei und drei vertikal platzierten Lampen zusammengesetzt sind. Entgegen der Zeichnung vom 28. Juni 1963 verwandte Flavin nicht die notierte Farbe Daylight, sondern Cool White.<sup>256</sup> Als Lampenlänge wählte er Standardlampen von 8 ft<sup>257</sup> und platzierte die drei Einheiten als eine Gruppe mittig an der Wand.<sup>258</sup> Der Abstand zwischen den Einheiten ist identisch und betrug ungefähr ein bis zwei Feet. Die Arbeit war nicht nur mittig zu den beiden angrenzenden Wänden, sondern auch zur oberen und unteren Raumkante angebracht, wie es Flavin in den Situationszeichnungen vorgegeben hatte.

---

<sup>252</sup> Arbeiten mit variablen Dimensionen stellte Flavin, abhängig von der Größe, in zwei oder drei Editionen her; die Wandinstallation *the nominal three (to William of Ockham)* existiert in drei Auflagen. Leider wird die Auflagenhöhe in der Literatur selten angegeben.

<sup>253</sup> Die stereometrische Zeichnung *untitled (Green Gallery)* vom 31. August 1964 und 1. September 1964; 9 zeigt die Installationen an den für sie bestimmten Architekturelementen im Raum der Galerie, die andere verdeutlicht die Farben der Installation. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 48–49.

<sup>254</sup> Die vierte Einheit wurde nicht ausgeführt, da es zuviel Licht gegeben hätte. Vgl. Smith 1969, No. 94.

<sup>255</sup> Siehe Flavin, Ottawa 1969, Fig. 9.

<sup>256</sup> Flavin entschied sich vor Ort für eine andere Lampenfarbe. Vgl. Smith 1969, No. 79.

<sup>257</sup> Die erste Realisation des Konzepts nahm Flavin mit 8-ft-langen Lampen in Cool White vor. Das Konzept wurde von ihm auch noch in der Variante mit 6-ft-langen Lampen in Cool White, mit 8-ft-langen Lampen in Daylight und mit 6-ft-langen Lampen in Daylight verwirklicht. Vgl. Löbke 1999, No. 15–18.

<sup>258</sup> Auf der Situationszeichnung, bei der Flavin noch eine vierte Einheit erwog, sind die Einheiten mittig an der Wand angebracht und besitzen gleich breite Zwischenabstände. Dieser Zwischenabstand entspricht aber nicht dem zu den angrenzenden Wänden, er ist größer, was auch in der Aufnahme der Installation in der Green Gallery bestätigt wird.

Bei der Präsentation in der Retrospektive von Ottawa im Herbst 1969 installierte Flavin die drei Einheiten von *the nominal three (to William of Ockham)* so an einem Raumteiler, dass die gesamte Wandbreite durch die Installation eingenommen wurde (Abb. 24 b). Flavins Vorgehen und die Platzierung der Einheiten an dem 24-ft- bzw. 7,20-m-breiten Raumteiler wurde von Brydon Smith beschrieben:

When Flavin came to install this piece in the National Gallery of Canada on 6 March 1969, he selected an existing twenty-four foot partition. He positioned the two middle lamps on the central vertical axis of the wall with the outside edges of the first and third sections flush with the ends of the partition. This meant that the single fluorescent fixture on the left had open space to its left, while the right-hand section of three was butted into a corner.<sup>259</sup>

Aus dieser Aussage ergeben sich bestimmte Installationsvorgaben bezüglich der Platzierung der drei Einheiten. Die Einheit mit zwei Leuchtstofflampen ist mittig an der Wand anzubringen. Davon ausgehend werden die anderen beiden platziert, die Einheit mit einer Lampe links von der mittleren, die Einheit mit drei Lampen rechts davon. Der Abstand zwischen den drei Einheiten ist identisch. Daraus ergibt sich, dass die Einheit mit drei Lampen an der Ecke anschließt, während die mit einer Lampe einen Abstand von zwei Lampen zur Eckkante lässt.<sup>260</sup> Wie in der Green Gallery ist die Objekt-komponente im Verhältnis zu der oberen und unteren Kante mittig angebracht.

Die Konstruktion der Objekteinheiten, mit einer, zwei und drei Lampen, ist konstant, doch der Abstand zwischen ihnen ist variabel und kann somit den Wandlängen diverser Ausstellungsorte angepasst werden. Die Breite der Installation ist derjenigen der Wand untergeordnet. War zuerst eine Gruppe von drei Einheiten für die Mitte einer Ausstellungswand bestimmt, so wurde daraus in der National Gallery ein Arrangement, das von den Grenzen der vorhandenen Wand determiniert war.<sup>261</sup> Flavin erzielte variable Dimensionen durch die Veränderung der Abstände zwischen den Einheiten. War die Arbeit in der Ausstellung von Ottawa an einer 7,20-m-langen Wand präsentiert, so ist deren dritte Edition in den Hallen für neue Kunst Schaffhausen<sup>262</sup> an einer Wand von ca. fünf Metern installiert; der Abstand zwischen den Einheiten ist im Vergleich zu Ottawa etwas geringer.

---

<sup>259</sup> Smith 1969, No. 96. Vgl. Jack Burnham: A Dan Flavin Retrospective in Ottawa, in: *Artforum*, Vol. 8, No. 4, Dezember 1969, S. 48–55.

<sup>260</sup> Dieses Kriterium konnte bei der Installation von *the nominal three (to William of Ockham)* mit 6-ft-Lampen in Daylight während der Installation in der Berliner Einzelausstellung 1999/2000 nicht beobachtet werden, denn die beiden äußeren Objekteinheiten grenzten an der Eckkante an. (Siehe Flavin, Berlin 1999, S. 19–20). Vielleicht ist diese Installationsart eine weitere Option der Arbeit? Eine andere Variante findet sich auf einer Abbildung bei Stemmrich, auf der sowohl die Zwischenabstände der Einheiten als auch die zur Wand identisch sind. (Siehe Stemmrich 1995, S. 175).

<sup>261</sup> Vgl. Smith 1969, No. 96.

<sup>262</sup> Die Hallen für neue Kunst Schaffhausen besitzen die dritte Edition der insgesamt drei Auflagen der Konzeption mit 8-ft-Lampen in Cool White. Die erste Edition befindet sich im Besitz des Museums in Ottawa.

Eine andere Form der variablen Dimension einer Installation mit mehreren Objekteinheiten, bei der die Anzahl der Objekteinheiten der Raumdimension angepasst werden kann, hatte Flavin das erste Mal, allerdings rein konzeptuell, für die Arbeit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* von 1966 erwogen. Im Jahr der Entstehung schrieb er in seiner Schriftensammlung "some remarks...":

About "greens crossing greens" (to Piet Mondrian, who lacked green) of May 17, 1966: This room contains two simple segmented barrier channels of green fluorescent light which cut each other's course arbitrarily, each at different horizontal height over the floor. The length of either channel is variable – restricted by bounds of walls.<sup>263</sup>

Flavin hatte für die Arbeit variable Dimensionen vorgesehen, die abhängig von den jeweiligen Raumgrenzen einzusetzen sind.<sup>264</sup>

Die erste realisierte Arbeit, bei der die Anzahl der Objekteinheiten der Raumdimension angepasst wurde, ist *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* von 1968. Ursprünglich war die Barriere für einen Raum der Ausstellung *Minimal Art* in The Gemeentemuseum von Den Haag mit einer Gesamtlänge von 16,76 m konzipiert und realisiert worden, doch da der Raum der zweiten Station in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf kleiner war, verringerte Flavin einfach die Anzahl der Module auf eine Gesamtlänge von 13,38 m. Flavin verlieh der Arbeit variable Dimensionen, indem er die Anzahl der Module reduzierte, um sie einer neuen Raumsituationen anzupassen.

Wie für *untitled (for Ksenija)* bereits festgestellt wurde, gibt es auch Arbeiten aus mehreren Objekteinheiten ohne variable Dimensionen. Im Fall von *untitled (for Ksenija)* bezieht sich das Installationsobjekt auf eine vorhandene Architektur. Flavin schuf aber auch Installationen aus mehreren Einheiten, die in einem konstruierten Korridor oder Raum angebracht sind.

Das erste Beispiel einer Arbeit aus mehreren Objekteinheiten für einen existierenden Raum realisierte<sup>265</sup> Flavin Anfang 1967 mit *untitled* (Abb. 36) im Ausstellungs-

<sup>263</sup> Flavin, some remarks, 1966, S. 29.

<sup>264</sup> Der ursprüngliche Ideenplan der Arbeit, *proposal for a barrier in the Kornblee Gallery* vom 17. Mai 1966, für den viereckigen Raum der Kornblee Gallery wurde in die Zeichnungen *for "greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)"* vom 17.–18. September 1966 und *overhead view of "greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)" Eindhoven* vom 23. September 1966 (Abb. 32 rechts) für den achteckigen Raum des Eindhovener Stedelijk van Abbe Museum 1966 transferiert und modifiziert. Flavin wählte statt 8-ft- und 4-ft-Lampenlängen kleinere von 4-ft und 2-ft-Länge. Flavin ging dieser Art von Raumbarriere nicht weiter nach, vielleicht da er zu der anderen Form, der gestaffelten Barriere gefunden hatte, die er von 1968 bis 1975 mit verschiedenen Variationen in Ausstellungen präsentierte.

<sup>265</sup> Die erste Zeichnung eines bestimmten Raums – nämlich für den der New Yorker Green Gallery – mit einer Installation für den gesamten Raum wurde in der Zeichnung *untitled* vom 17. Mai 1963 festgehalten, bereits eine Woche vor der Entwurfsskizze für *the diagonal of May 25, 1963*. Die Installation



raum der New Yorker Kornblee Gallery. Vorbereitet wurde die Installation in der Zeichnung *final diagram for Kornblee Gallery installation 7 January – 2 February 1967* vom 3. Januar 1967 (Abb. 35), die eindeutige Determinanten für die Installation vorgibt.<sup>266</sup> Es handelt sich um eine Rauminstallation aus sechs Einheiten, die aus zwei oder drei Lampen vertikal zusammengesetzt sind. Die Höhe einer Einheit beträgt ca. 8 ft. Bei der Lampen-"farbe" entschied sich Flavin für Cool White. Platziert wurden die Einheiten an einer Ecke, einer Wandmitte oder anderen horizontalen Kanten im Raum, wie dem darin befindlichen Kamin.<sup>267</sup> Somit wurden die Gegebenheiten des gesamten Raums betont.

Installationen, die in einem konstruierten Korridor oder Raum präsentiert wurden, der nach Maß der Lampen erbaut wurde, entstanden erstmals 1969 für die Ausstellung in Ottawa. Ein Raum war extra für die sechs Bögen der Arbeit *three sets of tangented arcs in daylight and cool white (to Jenny and Ira Licht)* (Abb. 43) gebaut worden.<sup>268</sup> Ein konstruierter Korridor in der Ausstellung von Ottawa war *untitled (to S. M. with all the admiration and love which I can sense and summon)* (Abb. 44), mit dem Flavin die Installationsart der *corridors*<sup>269</sup> einleitete, die er dann Anfang der achtziger Jahre abschloss.<sup>270</sup> War im Korridor von Ottawa die Höhe des Korridors noch nicht einbezogen, so ordnete Flavin in anderen konstruierten Korridoren Höhe und Breite der Lampengröße unter, zum Beispiel in dem in Bridgehampton gezeigten Korridor *untitled (to Jan and Ron Greenberg)* von 1972–1973 (Abb. 65).<sup>271</sup> Flavin schuf aber nicht allein konstruierte Korridore, sondern in der Arbeit *Varese Corridor* auch eine Korridorinstallation für einen bereits existierenden Gang. Im Unterschied zu Installationen für einen vorhandenen Ausstellungsraum richtet sich das Maß des

---

wurde allerdings nicht realisiert, weist aber darauf hin, dass sich Flavin schon früh mit der Konzeption von mehreren Einheiten für einen Gesamtraum beschäftigt hatte.

<sup>266</sup> Vgl. Smith 1969, No. 104.

<sup>267</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 72.

<sup>268</sup> Vgl. Flavin/Smith, supplement 1969, S. 1.

<sup>269</sup> In St. Louis war der Korridor eine der Installationsformen, die Flavin im Ausstellungstitel benannte. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. II. Vgl. Belloli 1977, S. 28.

<sup>270</sup> In der von der Autorin überblickten Werkübersicht ist Flavins letzte museale *corridor*-Installation *untitled (to Robert, Joe and Michael)* von 1975–1981, die in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton permanent installiert ist. Für den außermusealen Bereich schuf er für den Hauserman Showroom verschiedene interagierende Korridore 1982–1984. Vgl. Edie Cohen: Light Show. The Hauserman Showroom in the Pacific Design Center, Los Angeles, in: *Interior Design*, Juli 1982, S. 146–153. Vgl. The Walls: A Showroom clothed in Light, in: *Architectural Record*, Vol. 170, No. 9, Juli 1982, S. 120–123. Vgl. Melinda Wortz: Dan Flavin, E. F. Hauserman Company showroom, Pacific Design Center, in: *Artforum*, Vol. 21, No. 5, Januar 1983, S. 82.

Postum wurden Korridorarbeiten für sechs u-förmige Baracken in der Chinati Foundation, Marfa, im Jahr 2000 verwirklicht, bei denen die Wände entsprechend der Lampen schräg eingebaut wurden.

<sup>271</sup> 1973 ließ Flavin für die aus mehreren Einheiten bestehende Arbeit *untitled* (Abb. 67) zwei parallel verlaufende gezackte Wände installieren, die im Inneren eine Art gezackten Korridor ergaben und an der Außenseite noch Platz für die Eckarbeiten *untitled (to Donna) 5a* und *6a* von 1971 boten. Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, No. 37, 42.

konstruierten Raumbehälters nach den Längen der Standardlampen. Doch unabhängig davon, ob eine Installation für einen vorhandenen oder einen konstruierten Raum entstand, das Objekt und die Architektur des Raums bilden stets eine Einheit.

Resümierend lässt sich feststellen, dass sich Flavins Objekte der Installationen immer auf ein Architekturelement oder auf einen gesamten Raum beziehen. Mit der Ausnahme von einigen Werken, darunter jene aus der Zeit zwischen 1963 und 1964, zu denen *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* und *the nominal three (to William of Ockham)* zählen, und die Ideen für "*monuments*" for V. Tatlin (Abb. 75)<sup>272</sup>, wurden die *installations in fluorescent light* anlässlich einer bestimmten Ausstellungssituation konzipiert und darauf bezogen.<sup>273</sup> Auf den meisten Entwurfszeichnungen und Diagrammen notierte Flavin die Ausstellung, für die eine Arbeit entstand.<sup>274</sup> Flavin selbst bezeichnete die durch die Konstruktion und Lichtwirkung erzielte besondere Gegebenheit eines vorhandenen oder auch konstruierten Ausstellungsraums als *situation*.

Zwei übergeordnete Kategorien für Flavins Lichtkunst wurden vorgeschlagen, die besagen, dass eine Installation entweder aus einer einzigen Objekteinheit oder aber aus mehreren Objekteinheiten bestehen kann. Flavin leitete die beiden Kategorien in den Entwurfszeichnungen von Mai und Juni/Juli 1963 ein: Während er mit dem *proposal* der Zeichnung *the personal ecstasy of May 25, 1963* die Kategorie aus einer Objekteinheit begann, findet in den Skizzen von Juni/Juli 1963 für die Arbeit *the nominal three (to William of Ockham)* die Kategorie aus mehreren Objektkomponenten ihren Anfang. In diesen beiden Konzepten aus den ersten beiden Monaten seines künstlerischen Schaffens für *installations in fluorescent light* fand Flavin bereits zu wesentlichen Aspekten, die seiner Kunst bis 1996 zugrunde liegen sollten. Somit kommt diesen beiden Arbeiten eine ganz besondere Bedeutung zu.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Die ersten Skizzen dieser Serie entstanden Anfang 1964 mit "*monument*" for V. Tatlin I am 8. Januar 1964; 1 (Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 37) und "*monument*" for V. Tatlin VII am 18. August 1964 (Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 42).

<sup>273</sup> Carlo Huber beschreibt die schwierige Ausstellungssituation mit den Räumen in Basel, die Flavin mit bedachte. Vgl. Carlo Huber: [Einleitende Worte zur Ausstellung *Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin*], in: Flavin, Basel 1975, o. S.

<sup>274</sup> Die Tatsache, dass Arbeiten in der Regel anlässlich einer bestimmten Ausstellung konzipiert wurden, konnte mithilfe der Titel und Bemerkungen der Entwurfszeichnungen und der Diagramme festgestellt werden, da sie in der Regel die Ausstellung benennen, für welche die Skizze entstand. Vgl. Flavin, St. Louis 1973. Vgl. die Listen der ausgestellten Zeichnungen 1997 in der Chinati Foundation, Marfa, und 1998 in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton.

<sup>275</sup> Kosuth verwies 1999 darauf, dass die Bedeutung von *the nominal three (to William of Ockham)* in der Literatur nicht berücksichtigt wurde. Vgl. Joseph Kosuth: *die nominale drei (für William von Ockham)*, 1963, in: Flavin, Berlin 1999, (S. 18–19), S. 18. Dies wurde in vorliegendem Kapitel revidiert.

Installationen aus einer Objekteinheit beziehen sich immer auf ein bestimmtes Architekturelement, an dem sie zu installieren sind und das jedem Raum eigen ist, wie zum Beispiel die Ecke oder die Wand. Die Konstruktion von Werken aus einer einzelnen Objekteinheit ist genau festgesetzt. Sie besitzen keine variablen Dimensionen, doch der Ausstellungsort ist variabel.

Im Unterschied zu Installationen aus einer Objekteinheit weisen jene aus mehreren Einheiten variable oder invariable Dimensionen auf. Variable Dimensionen erzielte Flavin durch die Änderung der Anzahl der Einheiten oder des Abstands zwischen den Einheiten, sodass die Arbeit den Dimensionen eines Architekturelements oder des Gesamttraums angepasst werden kann.

Aus mehreren Einheiten bestehende Installationen mit unveränderlichen Dimensionen sind für die Maße eines konstruierten Raums oder für die besonderen Gegebenheiten eines vorhandenen Raums bestimmt.

Flavins Installationen können zwar in Kategorien unterteilt werden, doch einige Arbeiten oder *situations* sind diesen nicht eindeutig zuzuordnen. Der Künstler schuf des Öfteren für eine Ausstellung eine *situation* aus mehreren Arbeiten mit je einer Objekteinheit, der er einen gemeinsamen Titel gab. Ein Beispiel dafür ist *untitled (to Jane and Brydon Smith)* von 1969 (Abb. 45), in der er vier Eckarbeiten mit vier "*monuments*" for V. Tatlin verband. In Ottawa gehörten die Arbeiten zu einer *situation*, doch später konnten sie auch einzeln installiert werden. Ein weiteres Beispiel ist die für den Ausstellungsraum der New Yorker Kornblee Gallery Anfang 1967 realisierte Raumsituation *untitled*. In obiger Abhandlung wurde sie Arbeiten aus mehreren Einheiten, die sich mit unveränderlichen Dimensionen auf einen bestimmten Raum beziehen, zugeordnet. Flavin präsentierte allerdings eine der Eckeinheiten dieser Ausstellungssituation erneut in einer Ausstellung und nannte sie *white around a corner*<sup>276</sup>. Sein System erlaubte eine einzelne Arbeit aus einer *situation* später erneut zu installieren.

Es war sicherlich nicht Flavins Intention, Installationskategorien zu schaffen und sich an diese zu halten, doch sie versuchen einen Überblick der verschieden angewandten Konstruktionsarten zu geben und verhelfen Flavins Kunstsystem zu verstehen. Flavin sah seine Installationen, unabhängig davon, ob sie als einzelne Objekt-komponente oder aus mehreren Einheiten bestehen, als *proposals*, deren Einheiten er einzeln oder zusammen erneut verwenden konnte. Flavin hatte ein System geschaffen, das er beliebig aufbrechen konnte.

---

<sup>276</sup> Eckarbeit: 8-ft-Leuchtstofflampen in Cool White. Siehe Flavin, *some other comments*, 1967, S. 25.

## 2.4.2 Dan Flavins kontinuierliche Anwendung seiner Materialien

Flavin has said that one of the reasons he uses fluorescent light as a medium is because he likes the challenge of working against the limitations presented in the narrow range of colors available and the even more limited choice of basic components of commercially available lamps and fixtures.

Emily S. Rauh, 1973<sup>277</sup>

Dan Flavin setzte das Material der Leuchtstofflampe seit Anfang der sechziger Jahre bis zu seinem Lebensende ausschließlich für seine Lichtinstallationen ein, wobei er sich auf die im Handel erhältlichen Größen und Farben der industriell produzierten Leuchtstofflampe beschränkte. Die Einschränkung auf die Vorgaben eines industriell hergestellten Materials sah Flavin als eine künstlerische Herausforderung an, der er die vielfältigen Möglichkeiten seiner Kunst entgegensetzte.<sup>278</sup> Bis zu seinem Lebensende fand er trotz gleich bleibendem System immer wieder zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

### 2.4.2.1 Das Material der Leuchtstofflampe: die Standardfarben und -längen

Ein wichtiges künstlerisches Prinzip Dan Flavins liegt in der kontinuierlichen Verwendung von industriell hergestellten Leuchtstofflampen. 1961 benutzte Flavin das erste Mal eine Leuchtstofflampe für *icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)*, bei dem eine 2-ft-lange rote Lampe auf einer rot bemalten Holzkonstruktion angebracht war. Am 25. Mai 1963 löste sich Flavin von der Konzeption einer Holzkonstruktion, die elektrisches Licht trägt, und entwarf das erste *proposal* für eine Installation aus ausschließlich einer Leuchtstofflampe, die er noch im selben Jahr direkt an der Wand seines Ateliers installierte. Schriften einiger Autoren lassen annehmen, dass Flavin mit der Findung seines Materials der Leuchtstofflampe am 25. Mai 1963, das er aber bereits seit 1961 in den *icons* anwandte, nur noch Werke ausschließlich aus Leuchtstofflampen produzierte. Doch der Schritt war nicht so radikal, denn in einer Übergangszeit von 1963 bis 1965 befasste sich Flavin mit Ideenzeichnungen und Realisationen für Installationen sowohl mit als auch ohne Holzkonstruktion.<sup>279</sup> 1965 entschied sich Flavin dann für die ausschließliche Verwendung von Leuchtstofflampen in handelsüblichen Größen und Farben, die er in

---

<sup>277</sup> Emily S. Rauh: Introduction, in: Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, S. 4.

<sup>278</sup> Rauh, Introduction, 1973, S. 4.

<sup>279</sup> Einige Werke aus Holzkonstruktionen und Leuchtstofflampen entstanden, deren Lampen im Unterschied zu den *icons* den Träger vollständig bedeckten, wie die Installation *untitled* von 1963. Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 31.

den verschiedenen Konstruktionszusammensetzungen an diversen Architekturelementen platzierte.

Seit seinem ersten Einsatz einer Leuchtstofflampe im Jahr 1961 verwandte er bis zu seinem Lebensende geradlinige, seit 1972<sup>280</sup> noch zusätzlich ringförmige fluoreszierende Lampen. Die Rundleuchten benutzte Flavin in den vorhandenen Weißtönen Cool White, Daylight, Warm White mit einem Kreisdurchmesser von 8 in. (20 cm), 12 in. (30 cm) und 16 in. (40 cm).<sup>281</sup>

Die geradlinigen farbigen Leuchtstofflampen verwandte Flavin in den erhältlichen Standardfarben Pink<sup>282</sup>, Gelb, Rot, Grün und Blau und in deren Standardlängen von 2 ft, 4 ft und 8 ft; einzig eine Arbeit, *untitled (to Frank Stella)* von 1966 (Abb. 28), besitzt eine 6-ft-Lampe in Pink.<sup>283</sup> Neben den Farben setzte Flavin die vier amerikanischen Weißtöne<sup>284</sup> Cool White, Daylight, Warm White und Soft White in den Standardlängen von 2 ft, 4 ft, 5 ft<sup>285</sup>, 6 ft und 8 ft ein. Zudem benutzte er gefilterte ultraviolette Lampen in den Längen von 2 ft und 4 ft. Der Durchmesser der Standardlampe betrug in den sechziger Jahren, als Dan Flavin mit seiner Lichtkunst begann, sowohl in den USA als auch in Europa 38 mm. In den späteren Jahren war der europäische Standarddurchmesser auf 26 mm reduziert worden.<sup>286</sup>

---

<sup>280</sup> Flavin setzte in den siebziger Jahren sehr oft die Rundleuchte ein. In der Ausstellung von Fort Worth, die Arbeiten von 1972–1975 zeigte, bestand ca. die Hälfte aus Rundleuchten. Siehe Flavin, Fort Worth 1977. Zudem entstand eine Reihe von Entwurfsskizzen für Ideen mit Rundleuchten, von denen viele nicht realisiert werden konnten. Die Ausstellung in Bridgehampton zeigte Beispiele dieser Skizzen. In Zeichnungen hatte Flavin Rundleuchten bereits Anfang der sechziger Jahre erwogen. Für Konstruktionen mit einem Träger z. B. in der Zeichnung *untitled* vom 18. Juli 1962 (Vgl. Flavin, Ottawa 1969, No. 53), für eine Rauminstallation in der Zeichnung *untitled* vom 17. Mai 1963.

<sup>281</sup> Freundliche Mitteilung zu den Kreisdurchmessern von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>282</sup> Die Farbbezeichnung Pink ist synonym mit Dunkelrosa und Magentarot. Im europäischen Handel der neunziger Jahre existierten zwei mit "Rot" bezeichnete Leuchtstoffröhren, die jedoch aufgrund verschiedener Farbstoffe nicht identisch sind. Die von Osram hergestellten Lampen leuchten magentarot, die von Philips dagegen warmrot.

<sup>283</sup> Vgl. Matthia Löbke: "Untitled (to Dan Flavin)". Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, [Comp.-schr.], ([unveröffentlichte] Dissertation), Münster 1996, No. 70.

<sup>284</sup> In vorliegender Dissertation wird die amerikanische Bezeichnung der weißen Lampen verwendet, da es sonst zu Verwechslungen kommen könnte. Dierk Stemmler wies 1991 darauf hin, dass eine wörtliche Übersetzung der amerikanischen Bezeichnung nicht vorgenommen werden solle, da diese nicht mit der deutschen übereinstimme. Vgl. Dierk Stemmler: Dan Flavin, in: Dan Flavin. Vier Werke in fluoreszierendem Licht aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Ausstellungskatalog, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990, o. S.

<sup>285</sup> Nur in wenigen Werken bediente sich Flavin weißer Lampen in der Länge von 150 cm (5 ft), z. B. in *untitled* von 1963–1966 (siehe Flavin, Berlin 1999, S. 52–53) oder in *untitled (for Stephen with gratitude aplenty)* von 1974–1985 (siehe Flavin, Baden-Baden 1989, No. 5).

<sup>286</sup> Die europäischen Standard-Leuchtstofflampen besaßen mehr als 35 Jahre einen Rohrdurchmesser von 38 mm. Mit Hilfe von neuen Leuchtstoffen konnte der Durchmesser auf 26 mm reduziert werden. Vgl. Handbuch für Beleuchtung 1992, I – 6, S. 13.

Flavin entschied sich bewusst für ein Leuchtmittel, bestehend aus Rohr und Halterung.<sup>287</sup> Unter den kommerziellen, geradlinigen Halterungen wandte Flavin am häufigsten die für eine Röhre an, die auch im Alltagsgebrauch sehr verbreitet ist. Es gibt aber auch geradlinige Halterungen für zwei Röhren, die Flavin zum Beispiel für nahezu-quadratische Eckarbeiten einsetzte.<sup>288</sup> Andere von Flavin benutzte standardisierte Halterungen für geradlinige Röhren sind nicht rechteckig, sondern dreieckig, damit sie in eine Ecke eingepasst werden können, und tragen zwei oder vier Lampen.<sup>289</sup>

Sehr selten experimentierte Flavin außer mit der geradlinigen und runden Leuchtstofflampe auch mit anderen Arten der fluoreszierenden Alltagsbeleuchtung. Wenn er dies tat, war es allerdings nur für ein Werk bzw. für eine kurze Phase. Im Jahr 1966 hatte Flavin Leuchtstofflampen mit einer rechteckigen milchigen Plastikkappe benutzt, wovon er im selben Jahr wieder abkam.<sup>290</sup> Eine andere Art der Plastikkappen sind diejenigen für Außenarbeiten, die funktionell bedingt sind: die runde oder rechteckige, transparente Kappe schützt die Lampen vor Wettereinflüssen.<sup>291</sup> 1989 setzte Flavin für die Ausstellung in Baden-Baden runde Lampen mit Rundplastikkappe ein.<sup>292</sup> Für die Außeninstallation, die das Münchner Lenbachhaus mit dem Kunstbau verbindet, wandte Flavin eine Art Stele an, bei der vier vertikal angebrachte Lampen sich in einem durchsichtigen Zylinder befinden, der von einem dunkelgrünen Zylinder getragen wird. Diese Beleuchtungsträger benutzte Flavin nach Wissen der Autorin lediglich für die Münchner Installation.

---

<sup>287</sup> Der Begriff "Leuchtstofflampe" steht für eine Leuchtstoffröhre mit ihrer Halterung, der Ausdruck "Leuchtstoffröhre" dagegen allein für den Glaskörper ohne eine Halterung. In der Literatur werden die beiden Begriffe meistens synonym verwendet. Eine Unterscheidung ist jedoch sehr sinnvoll und wichtig, besonders da Flavin bewusst Leuchtstofflampen – bestehend aus Halterung und Röhre – einsetzte, und nicht allein eine Leuchtstoffröhre.

<sup>288</sup> Für die erste Ausführung von *untitled (to the "innovator of Wheeling Peachblow)* von 1968 (Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 110) verwandte Flavin noch für die Vertikalen je zwei schmale Halterungen mit Einzellampen, für eine spätere Ausführung eine Halterung mit zwei Lampen (Abb. 41 a).

<sup>289</sup> Beispiele für Vorschläge mit dreieckigen Halterungen für vier Lampen, die in der Ecke angebracht sind, finden sich in der Serie *untitled (fondly, to Margo)* von 1986. Siehe Flavin, Berlin 1999, No. 7 und 8. Ein Beispiel für die Befestigung einer dreieckigen Halterung mit zwei Lampen an der Decke zeigt eine Objekteinheit der Installation *untitled (for Tracy Harris)* von 1992.

<sup>290</sup> Die der Autorin einzig bekannten Werke sind *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* und Wandinstallationen, die in einer Ausstellung der italienischen Galerie Sperone 1968 zu sehen waren. Siehe Flavin, Ottawa 1969, Abb. S. 253.

<sup>291</sup> Beispiele dafür sind *untitled* von 1996, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin; sowie *untitled (to the people of Baden-Baden, respectfully)* und *untitled (to the staff of the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden and their fellow craftsfolk who thought about and worked on this exposition of mine, with gratitude and esteem)*, beide von 1989, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.

Die frühe Arbeit für die Wand eines Innenraums *Ursula's one and two pictures* von 1964 besteht aus europäischen Lampen für den Außenbereich. Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 27.10.1997.

Die von Flavin verwendeten standardisierten Leuchtstofflampen setzen sich stets aus einer Halterung und einer oder mehreren Leuchtstoffröhren zusammen. Die Halterungen und die dazugehörigen Röhren wurden zu Objekten zusammengesetzt und auf ein Architekturelement oder auf einen gesamten Raum bezogen. Flavin brachte die *installations in fluorescent light* so an, dass kein Kabel zu sehen war<sup>293</sup>, welches die Arbeit mit der Stromquelle verband. Die Abhängigkeit vom Netzstrom und die Vergänglichkeit seines Materials war ihm selbstverständlich bewusst: schon 1961, im Jahr, in dem Flavin mit elektrischem Licht zu arbeiten begann, betonte er in einem Gedicht, dass seine Kunst aus einem Ein- und Ausschalten besteht: "fluorescent / poles / shimmer / shiver / flick / out / dim / monuments / of / on / and / off / art".<sup>294</sup> Brydon Smith schrieb 1999, dass Flavin in Gesprächen darauf hingewiesen hat, dass die Leuchtstofflampen aufhören Kunst zu sein, sobald sie ausgeschaltet sind.<sup>295</sup>

Die Kunst ist vorübergehend beendet, wenn der Strom ausgeschaltet ist, aber sie wird vollständig zu Ende sein, sobald die Röhren ausgebrannt sind, denn die Dauer einer Arbeit ist von jener der Leuchtstofflampe abhängig: "These 'monuments' only survive as long as the light system is useful (2,100 hours)"<sup>296</sup>, schrieb Flavin bezüglich seiner "*monuments*". Flavin schuf Kunstwerke aus einem Material, das nicht für die Ewigkeit bestimmt ist. Andererseits können die standardisierten Lampen ausgetauscht werden, wenn eine Röhre ausgebrannt ist, aber auch nur solange diese von der Industrie hergestellt werden.<sup>297</sup>

Bei einigen Autoren ist zu lesen, dass es Flavins Prinzipien widersprechen würde, eine Sonderanfertigung zu verwenden. Es stimmt, dass Flavin sich auf den Einsatz standardisierter Leuchtstofflampen beschränkte. Niemals wurde eine extra angefertigte Länge eingesetzt. Angebote dieser Art lehnte Flavin grundsätzlich ab.<sup>298</sup> Eine auf einen vorhandenen Raum bezogene Arbeit endet, sobald eine Standardlampe nicht mehr eingepasst werden kann, und ein Restraum bleibt bestehen. Resträume zwischen dem Lichtobjekt und einem Architekturelement sind ein typisches Merkmal von

---

<sup>292</sup> Siehe Flavin, Baden-Baden 1989, No. 7 und 10.

<sup>293</sup> Lediglich in einigen Arbeiten der frühen Jahre ist ein Kabel zu sehen.

<sup>294</sup> Flavin 1973/1974, S. 82. Das "Gedicht" ist auf den 2. Oktober 1961 datiert. Jedes Wort findet sich in einer Zeile und die Anfangsbuchstaben beschreiben eine Wellenlinie – wohl eine Anspielung auf die Wellenlinien des Lichts.

<sup>295</sup> Vgl. Smith 1999, S. 30.

<sup>296</sup> Dan Flavin, aus: Suzanne Munchnic: Flavin Exhibit: His Artistry Comes to Light, in: *Los Angeles Times*, 23. April 1984, Part VI, (S. 1–2), S. 2.

<sup>297</sup> Laut eines Mitarbeiters des New Yorker Museum of Modern Art besteht solch ein Problem für die Auflage von *Barbara Roses* von 1962–1964, deren Glühlampenart nicht mehr fabriziert wird.

<sup>298</sup> Herr Gallwitz berichtete, dass Flavin für die Installation *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* Sonderanfertigungen angeboten bekam, um die Resträume bis zur Decke auszufüllen, was Flavin jedoch ablehnte. Freundliche Mitteilung von Herrn Klaus Gallwitz, Frankfurt a. M., 31.01.1994.

Flavins Kunst. Durch den Restraum wird nicht allein die Adaption des Materials an die Raumgegebenheit, sondern auch die Verwendung von standardisierten Lampen betont. Neben Arbeiten, die sich auf einen existierenden Museums- oder Galerieraum beziehen, gibt es in Flavins Kunstsystem aber auch Arbeiten, in denen ein Raum nach den Maßen der Standardlampen konstruiert wird, wie bei den von 1969 bis 1981 entstandenen konstruierten Korridoren.

Im Unterschied zu den Längen der Standardlampen wurden die Farben der Halterungen vereinzelt geringfügig verändert. Flavin ließ beispielsweise für die aus Lampen der vier Weißtöne bestehende Arbeit *untitled (to Emily)* von 1973 (Abb. 66) die Halterungen weiß streichen.<sup>299</sup> Das Weiß des Lampenlichts machte eine weiße Halterung für Flavins ästhetisches Empfinden notwendig.<sup>300</sup>

Für die Installation *untitled (for Tracy Harris)* von 1992 in der Eingangslobby (Abb. 82 a) und im Aufzugsbereich des Brooklyner Metro Tech Center der Chase Manhattan Bank (Abb. 82 b) wurden die einfachen, hellgrauen Halterungen der Standardlampen mit Edelstahl verkleidet, das dem Ambiente der Bank entspricht.<sup>301</sup> Ein anderes Beispiel entstand Ende der siebziger Jahre. Flavin benutzte für die Objekteinheiten der permanenten Installation *untitled (for Betty and Richard Koshalek, a reminder)* von 1979 im Hudson River Museum, Yonkers, New York (Abb. 74), dreieckige und rechteckige, kastenartige Einfassungen aus Metall, in welche die Lampen eingesetzt und mit einem transparenten Deckel verschlossen wurden. Flavin führte diese Konstruktionsart allerdings nicht fort, es blieb eines seiner kurzzeitigen Experimente.<sup>302</sup>

Neben geringfügigen Korrekturen an den Halterungen der standardisierten Lampen, die bei einigen Arbeiten nachzuweisen sind, konnte bei einer einzigen Arbeit eine Umgestaltung von weißen Standardlampen in farbige festgestellt werden. Es handelt sich dabei um die Eckarbeit *untitled* von 1989 (Abb. 76), die aus gelben, grünen und pinkfarbenen Lampen besteht und die für die Ausstellung in Baden-Baden 1989 angefertigt wurde. Bei der Arbeit wurden sechs weiße Leuchtstoffröhren mit einer pinkfarbenen und drei weitere mit einer gelben Farbfolie bezogen. Da es Flavins Prinzipien eigentlich widerspricht, sich nicht auf die vorhandenen Lampenfarben des Ausstellungsortes zu beschränken, mag ein Grund für diese Lösung sein, dass er

---

<sup>299</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, No. 41.

<sup>300</sup> Ein Mitarbeiter des Museums of Contemporary Art in Los Angeles erzählte Matthia Löbke: Bei einem Installationsaufbau mussten alle Halterungen der Lampen noch einmal weiß gestrichen werden, um die erforderliche Neutralität zu erreichen. Vgl. Löbke 1996, S. 46. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die Ausstellung *"monuments" for V. Tatlin from Dan Flavin, 1964–1982* handelte.

<sup>301</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997. Nach Steve Morse ist es das einzige Beispiel, bei dem Flavin die Halterung veränderte, um sie einem vorhandenen Ambiente anzupassen.



mehr Lampen als vorgesehen in einer bestimmten Farbe benötigte. Ein anderer Grund mag darin liegen, dass Flavin den Ton der Lampen verwenden wollte, der ihm in Amerika vorlag – denn Pink und Gelb differieren in der Tonigkeit zu den Standardfarben in Europa.

Renate Puvogel schrieb in einem Artikel von 1991, dass Dan Flavin bei den Farbtonen keinerlei Kompromisse eingehe und lieber eine Röhre mit einer farbigen Folie umhülle, als einen falschen Ton zuzulassen.<sup>303</sup> Es ist anzunehmen, dass sich Puvogel auf die gerade erläuterte Eckarbeit bezog.<sup>304</sup> Flavin hatte jedoch nicht einen Farbton verändert, sondern eine neutrale, weiße Lampe in eine farbige umgewandelt.

Auch wenn geringfügige Veränderungen an den Halterungen oder, wie an einem einzigen Beispiel, an den Röhren nachgewiesen werden können, hielt Flavin in der Regel an seinem künstlerischen Prinzip fest, ortsübliche Standardlampen einzusetzen. Carlo Huber schrieb 1975, dass es in Flavins Kunst üblich ist, dass er sein System an die räumlichen Möglichkeiten anpasst und dass er mit dem am Ort verfügbaren Material auskommt. Für die Ausstellung in Basel hat er auf die in Europa nicht lieferbaren 244-cm-langen Röhren verzichtet und ausschließlich 120-cm-lange europäische Röhren sowie Rundleuchten verwendet.<sup>305</sup> Flavin beschränkte sich in seiner Lichtkunst auf das Material der standardisierten Leuchtstofflampe, die am Ort der Ausstellung zu erhalten war.

#### 2.4.2.2 Das Material der Leuchtstofflampe: die Konstruktion

Lediglich in den Jahren 1963 und 1964 realisierte Flavin *installations in fluorescent light* mit einer einzelnen Lampe. Alle weiteren geplanten und realisierten Arbeiten bestehen aus Akkumulationen von zwei oder mehr Lampen. Platziert wurden die Installationen an Wand, Ecke, Decke oder Boden, wobei die Architekturelemente Wand und Ecke am häufigsten besetzt wurden. Sehr oft verband Flavin mit einer Konstruktion mehrere Architekturelemente, die Raumbarriere *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* beispielsweise zwei gegenüberliegende Wände.

Flavin setzte die Lampen auf verschiedene Weise einfallreich zusammen. Die Lampen sind neben-, über- oder gegeneinander angeordnet. Sie weisen parallel in eine

---

<sup>302</sup> Eine weitere Arbeit mit solchen metallenen Einfassungen ist *untitled (to Helen)* von 1978.

<sup>303</sup> Vgl. Renate Puvogel: Dan Flavin. Bild-Objekte oder Licht-Körper, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 13, München 1991, S. 10.

<sup>304</sup> Puvogel verwies bei brieflicher Anfrage der Autorin auf die Baden-Badener Ausstellung.

<sup>305</sup> Vgl. Huber 1975, o. S.

oder auch in verschiedene Richtungen.<sup>306</sup> Sie bleiben an der Wand bzw. einem Architekturelement oder ragen in den Raum. Sie bilden eine geometrische oder eine frei erfundene Form. Die geometrischen Formen Rechteck und Quadrat, mit denen Flavins Kunst so oft identifiziert wird und der so genannten Minimal Art zugerechnet wird, stellen dabei nur eine mögliche Form der Objektkonstruktion dar. Andere häufig eingesetzte Konstruktionsformen sind die T-Form<sup>307</sup> oder die einfache Linie im Raum.

Mit der Eckarbeit *untitled (to Frank Stella)* von 1966<sup>308</sup> fand Flavin das erste Mal zu der raffinierten Konstruktionsart, Lampen entgegengesetzt zu positionieren. Eine Lampe, in späteren Arbeiten auch ein Lampenverband, ist als Lichtstreifen zum Raum gerichtet und strahlt in diesen, die andere Lampe, in anderen Arbeiten auch ein Lampenverband, strahlt in die Ecke und erleuchtet diese in Farbzonen. In *untitled (to Frank Stella)* zeigt ein pinkfarbener Lichtstreifen zum Raum, die gelbe Lampe dagegen leuchtet die Ecke aus. Flavin entwickelte die Möglichkeit der entgegengesetzten Lampen weiter. Eine Ausdrucksform fand er in Eckarbeiten, zu denen die *near-square cornered installations* und einige Eckarbeiten in T-Form zählen; für sie gilt generell, dass die horizontalen Lampen in den Raum und die vertikalen in die Ecke strahlen. Die leuchtenden Linien der horizontalen Lampen und die Linien der vertikalen Halterungen liegen vor der immateriellen Ausmalung der Ecke, die durch das Licht der vertikalen Lampen erzielt wird.<sup>309</sup>

Weisen die eben besprochenen Arbeiten sowohl vertikale als auch horizontale Lampen auf, konzipierte Flavin auch Arbeiten mit ausschließlich vertikalen oder horizontalen Lampen. Dazu zählen Installationen, bei denen die Lampen bzw. der Lampenverband die Konstruktionsart Halterung an Halterung aufweisen. Beispiele dafür finden sich in Eckarbeiten, in konstruierten Korridoren oder auch in Installationen für besondere Architekturelemente. Bei der Eckarbeit *untitled* von 1976 (Abb. 72) befinden sich zum Beispiel zwei kürzere Lampen an einer längeren, wobei die längere zum Raum gerichtet ist und die anderen beiden entgegengesetzt. Die Arbeit ist leicht

---

<sup>306</sup> Die Platzierung der Lampen in verschiedene Richtungen hatte Flavin schon in den *icons* erprobt. Die erste Arbeit ausschließlich aus fluoreszierenden Lampen, die in drei Richtungen weist (nach vorne, nach links und nach rechts), ist *three fluorescent tubes* von 1963 (eine 4-ft-Leuchtstofflampe in Gelb und zwei 4-ft-Leuchtstofflampen in Rot, 4 ft hoch / 122 x 22 x 16 cm). Eine ähnliche Konstruktion hatte Flavin bereits in einer Zeichnung erarbeitet, in der zwei Lampen nach vorne ausgerichtet sind, nach oben und nach unten sind Glühlampen angebracht. Siehe Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 8.

<sup>307</sup> Zu einigen Arbeiten aus den neunziger Jahren siehe Dan Flavin: tall cornered fluorescent light, Ausstellungskatalog, The Pace Gallery, New York 1993.

<sup>308</sup> Erstmals wurde die Arbeit in der Gruppenausstellung *Evans/Flavin/Frazier/Levinson* der Kornblee Gallery im Februar 1966 gezeigt, heute befindet sie sich im Museum Weserburg Bremen.

<sup>309</sup> Die einzige Ausnahme unter den *near-square cornered installations* ist die erste quadratische Eckarbeit, *untitled* von 1966 (Abb. 34), bei der die obere horizontale Lampe nach oben, die untere horizontale sowie die vertikalen Lampen in den Raum gerichtet sind.

geneigt in eine Ecke gelehnt. Die klare Linie der in den Raum weisenden pinkfarbenen Lampe wird von den reflektierenden Lichtfeldern der entgegengesetzt strahlenden Lampen untermalt, die ein zweifarbiges Dreieck bilden. Ein Beispiel für eine Korridorarbeit ist *untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, bei der vertikale grüne Lampen an vertikale gelbe Lampen angebracht sind.<sup>310</sup> Flavin setzte das Prinzip der aneinander gesetzten vertikalen Lampen auch in den neunziger Jahren fort, wie *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* zeigt.<sup>311</sup>

Die Relationen der Lampen zueinander sind nicht beliebig, sondern unterliegen meist mathematischen Gegebenheiten, wie Halbierung, Viertelung oder Symmetrie. Bezüglich der Platzierung einer Lampe bzw. eines Lampenverbands in Relation zur Mitte einer anderen Lampe bzw. eines Lampenverbands gibt es verschiedene Möglichkeiten, von denen vier kurz vorgestellt werden sollen. Bei der ersten Möglichkeit ist eine kleinere Lampe bzw. ein kleinerer Lampenverband mittig an einer größeren Lampe bzw. einem größeren Lampenverband angebracht, wobei die Lampen nebeneinander oder auch gegeneinander befestigt sein können. Alle Lampen sind vertikal oder horizontal. Ein Beispiel für nebeneinander liegende Lampen ist die Wandarbeit *red and green alternatives (to Sonja)* von 1964 (Abb. 23), eines für die Befestigung Halterung an Halterung *untitled* von 1976 (Abb. 72). Die zweite Möglichkeit besteht darin, eine Lampe bzw. einen Lampenverband vertikal in der Mitte einer horizontalen Lampe bzw. eines Lampenverbands zu montieren, wobei die Lampen wiederum parallel oder gegeneinander angebracht sind, wie in der Eckarbeit *untitled (to Frank Stella)* oder in *untitled (to Jörg Schellmann)*. Bei der dritten Möglichkeit ist eine Lampe bzw. ein Lampenverband um die Hälfte zu einer Lampe bzw. zu einem Lampenverband verschoben, wie in den Wandarbeiten *two primary series and one secondary* von 1968 (Abb. 40) oder in der Konstruktionsart der gestaffelten Barriere. Die Möglichkeiten mathematischer Gegebenheiten ließen sich noch fortsetzen, wurden an dieser Stelle jedoch nur mit einigen Beispielen der mittigen Ausrichtung vorgestellt. Es wird damit bereits deutlich, dass Flavins Konstruktionen

---

<sup>310</sup> An einer Seite ließ Flavin einen Spalt frei, sodass die Farbe des Lichtvolumens auf der anderen Seite wahrgenommen werden kann. Flavin erzielte im Korridor zwei Lichtatmosphären, eine grüne und eine gelbe. Befindet man sich im grünen Lichtvolumen, nimmt man durch den Schlitz die gelbe Lichtfarbe als Orange wahr, hält man sich dagegen auf der entgegengesetzten Seite auf, sieht man ein Türkisgrün anstelle eines Gelbgrün. Das Auge bildet den Komplementärkontrast zum Lichtvolumen, in dem man sich befindet, und mischt dies mit dem Licht der anderen Seite.

<sup>311</sup> Im größeren Raum entstanden zwei Lichtatmosphären. Zwischen Säulen und Fenster eine pinkfarbene Atmosphäre, die durch die pinkfarbenen Lampen erzeugt wurde, im übrigen Raum eine weiße Lichtatmosphäre, die durch die Mischung zweier Grundfarben und Komplementärfarben zustande kam, durch Gelb und Blau und durch Pink und Grün.

bestimmten systematischen Prinzipien unterliegen, die der Künstler immer wieder anwandte.

Mathematische Gegebenheiten treten jedoch nicht allein innerhalb der Objekteinheiten auf, sondern können auch bei der Anbringung beobachtet werden. Dies soll am Beispiel der mittigen Platzierung erläutert werden. Flavin wählte für die Anbringung einer Installation häufig die Mitte einer Wand. Die Lampen des Objekts beginnen am Boden bzw. am Sockel oder befinden sich in Augenhöhe. Einige Arbeiten aus mehreren Objekteinheiten platzierte er von der Mitte einer Wand ausgehend, wie das bereits für *the nominal three (for William of Ockham)* gezeigt wurde. Auch die Lampen der Installation *alternating pink and "gold"* von 1967 (Abb. 38) wurden an jeder Wand des Raums von der Mitte der Wand ausgehend installiert, wobei die Abstände der Lampen zueinander einem bestimmten System unterliegen.<sup>312</sup> Die Ausrichtung von der Mitte aus, bezogen auf einen Raum, griff Flavin 1989 für die in den Raum hängende Arbeit *untitled* von 1989 (Abb. 77) erneut auf. Diese wenigen Beispiele zeigen, dass Flavin nicht allein bei der Zusammensetzung der Objekte, sondern auch in der Art der Präsentation nach bestimmten Prinzipien streng systematisch vorging.<sup>313</sup>

Waren die Werke der Anfangsjahre noch relativ einfache Konstruktionen, gelangte Flavin seit Ende der sechziger Jahre zu Arbeiten aus immer mehr Lampen<sup>314</sup>, zu immer komplexeren Formen und zu größeren Installationsdimensionen, bedingt durch die Möglichkeit, ganze Ausstellungsräume mit seiner Kunst ausstatten zu können.<sup>315</sup> Doch parallel zu komplexen Konstruktionsformen schuf Flavin bis zu seinem Lebensende auch Arbeiten mit einfachen Konstruktionen. Ein spätes Beispiel ist *untitled (for Ksenija)*.

Wie bereits im Kapitel zu den Zeichnungen festgestellt wurde, war es von Anfang an eine wesentliche künstlerische Strategie Dan Flavins, auf ältere Ideen zurückzugreifen und sie gegebenenfalls nach Bedarf zu modifizieren. Auch anhand der realisierten *proposals* kann nachvollzogen werden, dass Flavin sich bis zu seinem Lebensende immer wieder auf ältere Ausführungsformen bezog. 1989 griff er zum

---

<sup>312</sup> Entgegen der Skizze *wall plans for alternating pink and "gold"*, *The Museum of Contemporary Art, Chicago, 1967–1968* vom 3. November 1967 (Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 76), in der Flavin mit zwei pinkfarbenen Lampen in der Wandmitte begann, wählte Flavin für die Realisation eine gelbe und eine pinkfarbene Lampe als Ausgangspunkt in der Wandmitte. Der Abstand zu den nächsten vertikal angebrachten Lampen betrug 2 ft, der nächste 4 ft, dann 6 ft usw., sodass sich bezüglich der Abstände eine Reihung von 2, 2+2, 2+2+2, 2+2+2+2, etc. ergibt. Vgl. Dan Flavin, *Pink and Gold*, Ausstellungskatalog, [IBM printout catalogue], The Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois 1967/1968.

<sup>313</sup> Andere Arbeiten beziehen sich nicht auf die Mitte eines Architekturelements oder eines Raums, sondern verlaufen beispielsweise als Diagonale an einem Architekturelement oder auch im Raum.

<sup>314</sup> Flavin berichtete im Aufsatz von 1964/1965, dass er mehr Lampen einsetzen wolle. Vgl. Flavin, 1964/1965, S. 20.

Beispiel mit *untitled* von 1989 (Abb. 78) auf das in den sechziger Jahren gefundene Prinzip zurück, Lampen frei in den Raum ragen zu lassen.<sup>316</sup> Zudem akkumulierte er in der Arbeit Leuchtstofflampen in einer dichten Reihung, wie er es zuerst in Raumabsperrungen oder Korridoren erprobt hatte. Durch das intensive Licht der dicht nebeneinander gereihten Lampen und das gleißende Weiß und Blau scheinen die Halterungen eliminiert und eine Blendungskraft wird bewirkt, die der Arbeit Aggressivität verleiht.

Auch der bereits eingehend besprochene Vorschlag von *untitled (for Ksenija)* findet in vielen früheren Arbeiten Vorläufer, die ebenso die Längenausdehnung eines Raums betonen: angefangen bei Arbeiten, wie der konstruierten Korridorarbeit *untitled (to Emily)* und der in einem vorhandenen Korridor befindlichen Arbeit *Varese Corridor*, bis hin zu Arbeiten Anfang der neunziger Jahre, wie *untitled (to Tracy Harris)*.

#### 2.4.2.3 Das Material der Leuchtstofflampe: die Lichtfarbe

Bestanden erste Installationen aus einer Lampe und somit nur aus einer Lampenfarbe, verwandte Flavin bereits 1963 zwei oder mehr Lampen und kombinierte verschiedene Farben miteinander. Flavin erzielte mit seinem Repertoire der fünf Farben – Pink, Rot, Gelb, Blau, Grün –, der vier Weißtöne – Cool White, Daylight, Warm White, Soft White – und der ultravioletten Lampen die unterschiedlichsten Kombinationen: er verband Farben oder Weißtöne untereinander, aber auch miteinander; in einigen Arbeiten kam das Schwarzlicht hinzu. Immer wieder griff er aber auch in einer Installation auf eine einzige Lampenfarbe zurück<sup>317</sup>, jedoch überwiegen die Farbkombinationen. In den Eckinstallationen der Serie *(to European Couples)* von 1966–1971 stellte Flavin jeweils eine Farbe oder einen Weißton der standardisierten Lampen vor (Abb. 54). Grundsätzlich benutzte Flavin für eine Installation in der Regel nicht mehr als vier Farben.<sup>318</sup> Nicht allein mit der Konstruktion, sondern auch mit der Lampenfarbe konnte Flavin einer Arbeit einen gewissen Rhythmus verleihen. Waren die Arbeiten der frühen

---

<sup>315</sup> Vgl. Belloli 1977, S. 28.

<sup>316</sup> Konstruktionen, bei denen eine oder mehrere Lampen wie bei Arbeiten der sechziger Jahre in den Raum ragen, führte Flavin i. d. R. in den siebziger und achtziger Jahren nicht mehr aus. Dafür beschäftigte er sich mit Eckinstallationen, deren Lampen in den Raum vorrückten.

<sup>317</sup> Ein spätes Beispiel in Ultraviolett ist *untitled (for the staff of the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden and their fellow craftsfolk who thought about and worked on this exposition of mine, with gratitude and esteem)* von 1989.

<sup>318</sup> Eine Ausnahme bilden sehr wenige Arbeiten mit fünf Farben, z. B. *untitled (for Leo Castelli at his gallery's 30<sup>th</sup> anniversary) # 3* von 1989 (Vgl. Löbke 1999, No. 329) und einige der Serie *untitled (to Lucie Rie, master potter)* von 1990 und eine in der Serie *untitled (to Otto Freundlich)* von 1990. Zu der Serie *untitled (for Lucie Rie, master potter)* siehe Dan Flavin, *untitled (for Lucie Rie, master potter) 1990 themes and variations*, Ausstellungskatalog, Waddington Galleries, London 1990.

sechziger Jahre in ihrer Farbigkeit stets zurückhaltend, so gelangte Flavin seit Ende der sechziger Jahre auch zu sehr bunten Installationen.

Sobald mehr als eine Lampenfarbe eingesetzt wird, entstehen bestimmte Lichtinteraktionen. Durch eigene Erfahrung mit dem künstlerischen Material der Leuchtstofflampe erfuhr Dan Flavin im Laufe der Zeit die Interaktion der Lampenfarben. Die Interaktion von rotem und grünem Leuchtstofflampenlicht beispielsweise, bei der das grüne Licht das rote eliminiert, hatte Dan Flavin das erste Mal bei der Arbeit *red and green alternatives* erfahren.<sup>319</sup> Beispiele der Lichtinteraktionen von farbigem Licht wurden im Kapitel zur Kunsterfahrung beschrieben.

Seit 1964 setzte Flavin gefilterte ultraviolette Lampen ein, doch in der Regel nicht in Kombination mit farbigen Lampen.<sup>320</sup> Dan Flavin äußerte sich dazu, dass er diese Kombination Anfang der neunziger Jahre besonders gern anwandte.<sup>321</sup> Flavin fand trotz vermeintlich reduzierter Materialien, selbst im Spätwerk noch zu Ausdrucksmöglichkeiten, die den Künstler neu begeisterten.

Flavin beschrieb die subtile Wechselwirkung zweier Weißtöne bezüglich der Installation im Treppenhaus der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, ihre Eigenschaft die Raumstrukturen zu betonen und seine Intention eines ironischen Kommentars zur Architektur:

Alternating rows are of cool white and daylight lamps for subtle, transitional change and because these "whites" of the medium seem to enhance structural clarity best. And I sense that with the total installation I have been able to accent Gordon Bunshaft's architectural details present (I'm thinking mostly of the simple, somewhat severe staircase, etc.) so consistently. And the orderly rows of lamps are consistently positioned with a difference – the circular light sources remain contrastedly, somewhat ironically, against all that is so straight and right-angled and usual.<sup>322</sup>

Mit Konstruktion, Lichtfarbe und Lichtwirkung konnte Dan Flavin die Architektur kommentieren.

---

<sup>319</sup> Vgl. Smith 1969, S. 212.

<sup>320</sup> Seltene Beispiele sind *untitled* von 1966, eine Eckarbeit in T-Form in der Kombination von Ultraviolett und Blau (Vgl. Löbke 1999, No. 72), und *untitled (to Marie Lee Haldeman)* von 1971, eine weitere Eckarbeit in der Kombination von Ultraviolett und Pink (Vgl. Löbke 1999, No. 179).

<sup>321</sup> "For the past 2 years [sc. 1991–1993], I have become fascinated with banding all available colors and filtered ultra-violet light. The long horizontal of the lobby of the Chase Manhattan Bank's vast new Downtown Brooklyn Metroplex is exemplary. Therein, contrasted with green, the filtered ultraviolet 'disappears'. Against red, it assumes a deep blue purple glow." Dan Flavin, Februar 1993, in: Flavin, Frankfurt 1993, S. 28.

Anhand der blauen Lampen der Installation *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* kann der Einfluss der ultravioletten Lampen gut beobachtet werden, da nur ein Teil der blauen Objekteinheiten mit ultravioletten Lampen kombiniert ist. Während bei dem Lichtobjekt mit Schwarzlicht die Konturen der blauen Röhren gut zu sehen sind, verunklärt bei der anderen das fließende Licht die Konturen der blauen Röhren. Zudem lässt das ultraviolette Licht die angrenzenden blauen Röhren in einem dunkleren Ton erstrahlen.

Eine besondere Rolle spielt in Flavins System die Kombination der Weißtöne. Die Weißtöne sind dem Rezipienten vom alltäglichen Einsatz der Leuchtstofflampen vertraut, jedoch achtet er in der Regel nicht darauf, ob diese unterschiedliche Töne aufweisen, da das Material funktional der Beleuchtung dient. Verwandte Flavin für einige Arbeiten nur einen Weißton, wie in der Mehrzahl der "*monuments*" for V. Tatlin<sup>323</sup>, so kombinierte er in anderen Werken die unterschiedlichen Weißtöne miteinander oder auch mit einer farbigen Lampe. Vor allem in den aus mehreren Weißtönen bestehenden Arbeiten zeigt Flavin, welche zarten Unterschiede zwischen den Tönen existieren (Abb. 80)<sup>324</sup> und schärft somit die Wahrnehmung dafür.

Flavin setzte einen Weißton zum einen in Arbeiten ein, bei denen die Konstruktion im Vordergrund steht. Ein Beispiel ist die Serie der "*monuments*" for V. Tatlin, in denen er die symmetrischen, und selten die asymmetrischen, Kombinationsmöglichkeiten von 2-, 4-, 6- und 8-ft-Lampen akribisch durchexerzierte. Zum anderen setzte Flavin weiße Lampen ein, um einem Raum Klarheit zu verleihen, wie dies von Rauh und Flavin für die Einzelausstellung in Los Angeles beschrieben wurde (Abb. 34), deren Werke alle aus Cool White bestanden: "The cool white of the entire installation clearly defined its room and its details."<sup>325</sup> Die Klarheit des Raums wollte Flavin auch in den Raumabsperrungen, wie *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)* von 1968/1969 bzw. 1968/1970 (Abb. 42) oder *untitled (for Stephen with gratitude aplenty)* von 1974–1985<sup>326</sup>, erzielen, die grundsätzlich in Weiß gehalten sind.

Die runden Leuchtstofflampen standen dem Künstler allein in den Weißtönen zur Verfügung, sodass alle Arbeiten mit Rundleuchten in einem weißen Licht erstrahlen. In der Wandarbeit *untitled (in memory of my father D. Nicholas Flavin)* von 1974 (Abb. 69) und in der Rauminstallation *untitled* von 1973 (Abb. 67) kombinierte Flavin Rundleuchten mit geradlinigen Lampen. In der Wandarbeit, *untitled (to Tina and Christoph and their Palladio)* von 1972/1973 (Abb. 61) setzte Flavin Rundleuchten in

---

<sup>322</sup> Dan Flavin, in: James N. Wood: Notes on an exposition of cornered installations in fluorescent light by Dan Flavin set to celebrate ten years of the Albright-Knox Art Gallery, in: *Studio International*, Vol. 184, No. 950, Dezember 1972, (S. 230–232), S. 231.

<sup>323</sup> Dem Katalog von Los Angeles zufolge gibt es nur drei Ausnahmen dieser Serie, die aus der Kombination Cool White und Farbe bestehen. Vgl. Flavin, Los Angeles 1989, No. 90, 91, 93.

<sup>324</sup> Die Arbeit *untitled (for Hans Coper, master Potter)* macht auf die amerikanischen Weißtöne Cool White, Daylight und Warm White aufmerksam. Die Leuchtstoffröhren in Warm White sind die leicht rosa gefärbten, die in Cool White die neutral wirkenden und die in Daylight die bläulich scheinenden. (Freundliche Mitteilung zu den Weißtönen von Herrn Heinrich Ehrhardt, Frankfurt a. M., 07.11.1994.) Soft White, das Flavin sehr selten verwandte, besitzt einen gelblichen Weißton.

<sup>325</sup> Flavin/Rauh, St. Louis 1973, Vol. I, No. 71. Es handelt sich um die Einzelausstellung in der Wilder Gallery in Los Angeles im Dezember 1966.

<sup>326</sup> Raumabsperrung: 150-cm-Leuchtstofflampen in Cool White. Siehe Flavin, Baden-Baden 1989, No. 5.

Cool White und Warm White ein, wohingegen er die Wandarbeit *untitled (to a man, George McGovern)* von 1972 in den drei Weißtönen Cool White (Abb. 62), Daylight und Warm White ausführte.

#### 2.4.2.4 Das Material der Architektur

Eine *installation in fluorescent light* bezieht sich nie allein auf das konstruierte Objekt, sondern generell auf die sie umgebende Architektur. Sowohl mithilfe der Konstruktion als auch durch die Lichtwirkung wurde ein Architekturelement oder ein Gesamtraum zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks. Hatte Flavin in den *icons* noch einen bemalten Träger verwendet, platzierte er seine *installations in fluorescent light* direkt an die Architekturelemente des Raums, die vom Licht der Lampe "bemalt" wurden. Ohne in die Architektur materiell einzugreifen, erzielte Flavin eine Transformation des Raums. Flavin gelangte nicht zu skulpturalen, frei stehenden Objekten, sondern zu Akzentuierungen des Architekturelements oder Gesamtraums.

Wie bereits in dem Kapitel zu den Zeichnungen festgehalten wurde, sind nur wenige Werke autonom von einer bestimmten Ausstellungssituation entstanden. Unabhängig davon, ob Flavin eine Arbeit aus mehreren Einheiten wählte oder eine Einzelarbeit aus einer Einheit, stets hatte er für die Bestückung von Ausstellungen den vorhandenen Raum berücksichtigt. Wie Flavin in einem Brief vermerkte, entstanden die Ideenzeichnungen für Situationen, das heißt für bestimmte Gegebenheiten eines Raums.<sup>327</sup> Die Architektursituation, wie zum Beispiel eine Raumecke oder aber auch ein gesamter Raum, waren zum Ausgangspunkt für eine Idee geworden. Bis zu seinem Tod 1996 kommentierte Flavin Architekturräume mithilfe der Konstruktion und Lichtwirkung seines Materials der Leuchtstofflampe und integrierte so zugleich den Raum oder ein Architekturelement. Zum einen unterstrich er Architekturelemente, wie zum Beispiel den Deckenfries in der Kunsthalle Baden-Baden<sup>328</sup> oder die Beleuchtungsträger in *untitled (for Ksenija)*, zum anderen ironisierte er eine Architektur, wie dies für die Albright-Knox Gallery exemplarisch beschrieben wurde.

Dadurch, dass der Raum für die Arbeiten eine so bedeutende Rolle spielte, wurde es für den Künstler zu einer Notwendigkeit, den Raum selbst kennen zu lernen. Alle Organisatoren der Einzelausstellungen in Museen betonen, dass Flavin vor Ort gewesen ist und dass ohne die Präsenz des Künstlers die Ausstellung nicht möglich

---

<sup>327</sup> Flavin betonte im Brief an Elizabeth C. Baker, der damaligen Chefredakteurin von *Art News*, dass er für seine Kunst ein System von Installationszeichnungen für Situationen angesammelt hat. Vgl. Flavin, *some other comments*, 1967, S. 21.

<sup>328</sup> Siehe Flavin, *Baden-Baden 1989*, No. 11.



gewesen wäre.<sup>329</sup> Ohne die Mithilfe des Künstlers seien die Ausstellungen nicht durchführbar gewesen.<sup>330</sup>

Flavin hielt 1964/1965 bezüglich der Integration des Raumes folgendes fest:

In time, I came to these conclusions about what I had found with fluorescent light, and about what might be accomplished plastically: now the entire interior spatial container and its components – wall, floor and ceiling, could support a strip of light but would not restrict its act of light except to enfold it. Regard the light and you are fascinated – practically inhibited from grasping its limits at each end. While the tube itself has an actual length of eight feet, its shadow, cast from the supporting pan, has but illusively dissolving ends. This waning cannot really be measured without resisting consummate visual effects.

Realizing this, I knew that the actual space of a room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illuminating equipment. For example, if an eight-foot fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and doubled shadow. A section of wall can be visually disintegrated into a separate triangle by placing a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance.

These conclusions from completed propositions (in the Kaymar Gallery during March 1964 and in the Green Gallery during November 1964 and December 1964) left me at play on the structure that bounded a room but not yet so involved in the volume of space which is so much more extensive than the room's box.<sup>331</sup>

Flavin erwähnt die beiden Einzelausstellungen *some light* in der Kaymar Gallery, New York, März 1964, und *fluorescent light* in der Green Gallery, New York, November bis Dezember 1964. In der Einzelausstellung *some light* stellte Flavin das erste Mal drei Vorschläge von *installations in fluorescent light* neben anderen Werken<sup>332</sup> vor. Die Lampen der drei Installationen *the alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)*<sup>333</sup>, *the diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* (Abb. 19 b)<sup>334</sup> und *daylight and cool white (to Sol LeWitt)* von 1964<sup>335</sup> wurden von der Ausstellungswand getragen und waren zum Raum hin ausgerichtet. Waren diese ersten Werke noch für das Architekturelement der Wand bestimmt, so hat Flavin bereits in der zweiten Ausstellung mit *installations in fluorescent light* auch andere Architekturelemente besetzt: Für die Arbeiten der Einzelausstellung *fluorescent light* (Abb. 23), in der Flavin

<sup>329</sup> Vgl. Flavin, Ottawa 1969. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. II. Vgl. Dan Flavin, *Installations in fluorescent light*, Ausstellungskatalog, Part 1, The Scottish Arts Council Edinburgh 1976. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977.

<sup>330</sup> Vgl. Carlo Huber / Franz Meyer: [Vorwort], in: Flavin, Basel 1975, o. S.

Nach Ehrhardt arbeitete Flavin sehr oft auch nur anhand von Plänen und Fotografien. Freundliche Mitteilung von Herrn Heinrich Ehrhardt, Frankfurt a. M., 07.11.1994. Dies mag sich auf die späteren Jahre und auf Ausstellungen für Galerien beziehen.

<sup>331</sup> Flavin 1964/1965, S. 19–20.

<sup>332</sup> In der Ausstellung waren zudem einige *icons*, die Konstruktion *untitled* von 1963, deren rote und gelbe Lampen von einer Holzkonstruktion getragen wurden, die mit einer Glühlampe besetzten Lichtkonstruktionen *East New York Shrine* von 1962–1963 und *Barbara Roses* von 1962–1964 sowie Zeichnungen für Lichtarbeiten zu sehen.

<sup>333</sup> Zu der Arbeit der Serie mit einer anderen Farbkombination vgl. Abb. 24 a. Flavin präsentierte *the alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)* in der Kombination von Rot und Gelb. Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 31.

<sup>334</sup> Dies ist die Variation in Cool White von *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*.

<sup>335</sup> Wandarbeit: 8-ft-Leuchtstofflampen in Cool White und Daylight. Siehe Smith 1969, No. 86.

das erste Mal allein Installationen ausschließlich aus Leuchtstofflampen präsentierte, wählte Flavin neben der Wand auch die Ecke und den Boden als Träger. In zwei stereometrischen Zeichnungen zeigte Flavin, an welchen Stellen des Raums er die einzelnen Arbeiten im Raum positionieren wollte (Abb. 22).<sup>336</sup> Fünf der insgesamt sieben Arbeiten wurden von der Wand getragen. Sie befanden sich entweder mittig an der Wand oder schlossen mit einer Raumkante ab. Je eine Arbeit befand sich in einer Ecke und auf dem Boden.<sup>337</sup>

Flavin schrieb, dass er in den Ausstellungen *some light* und *fluorescent light* begonnen hatte, mit den Strukturen des Raums zu spielen, welche die Grenzen des Raumes definieren; die gewonnenen Ergebnisse zeigen sich in den beiden Ausstellungen. Nun konnten die Architekturelemente des Raumes Leuchtstofflampen tragen und die Raumstruktur kommentieren. Bei bestimmten Installationsformen konnte die immaterielle Lichtwirkung den Raum illusionistisch verändern. Flavin nannte als Beispiel eine Eckarbeit mit einer vertikalen Lampe, deren Objektstruktur, Licht und doppelter Schatten die Raumecke verunkläre. Solch eine Arbeit hatte er zum Beispiel mit *pink out of a corner (to Jasper Johns)* in der Green Gallery realisiert.

Flavin erwähnt am Schluss des Zitates, dass er in den beiden Ausstellungen von 1964 mit den Grenzen des Raums, *the room's box*, experimentierte, aber noch nicht mit dem Raumvolumen, *the volume of space*. Neben der Konstruktion des Objekts und der Integration der Architektur durch die Konstruktion und die Lichtmalerei an den Oberflächen sollte das Raumvolumen zu einem weiteren wichtigen Material in Flavins Kunst werden.

#### 2.4.2.5 Das Material des Rauminneren

Die Werke der Ausstellungen *some light* und *fluorescent light* waren eng mit ihrem Träger, dem Architekturelement, verbunden. Die Akzentuierung der Grenzen eines Raums, mit Wand, Ecke oder Boden, standen im Vordergrund, aber noch nicht das Innere des Raums, das Raumvolumen.<sup>338</sup> In einem nächsten Schritt griff Flavin in das Volumen eines Raums ein, indem er die Lampen einer Konstruktion in den Raum vorstoßen ließ.

---

<sup>336</sup> Vergleicht man die Fotografie der Ausstellungssituation mit der Zeichnung, bemerkt man einige Veränderungen, *the nominal three (to William of Ockham)* wurde mit drei Einheiten installiert, *a primary picture* an die linke Wandkante gerückt und eine Bodenarbeit kam in das Zentrum des Raums.

<sup>337</sup> Die Bodenarbeit *gold pink and red red* von 1964 war so ausgeführt, dass sie ebenso an der Wand hätte gezeigt werden können. Diese Installationsart führte Flavin nicht fort, denn er entschied sich seit 1966 für Bodenarbeiten, die einen Raum von einer Wand zu der anderen durchqueren. Im Gegensatz zu *gold pink and red red* konnten diese, wie *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*, nicht von der Wand getragen werden.

Das erste Beispiel für eine Arbeit, in der Flavin eine Lampe in den Raum ragen ließ, ist *vertical and horizontal cool white* (Abb. 26), die für die Gruppenausstellung *Current Art* im Institute of Contemporary Art in Philadelphia 1965 konzipiert wurde. Die sechs Lampen der an einem Durchgang installierten Arbeit sind, im Unterschied zu den davor entstandenen Arbeiten, nicht alle parallel zu den Raumgrenzen angebracht, sondern greifen auch in den Raum. Vier gleich lange Lampen sind als Paare vertikal übereinander entlang der Türkante angebracht, eine andere Lampe ist mittig an diesen vertikal verlaufenden Lampen angesetzt und läuft horizontal entlang der Wand. Die sechste Lampe verläuft ebenso horizontal und mittig zu den Vertikalen, steht jedoch im rechten Winkel zu den anderen Lampen an der Türleibung, sodass ein Teil der Lampe die Breite der Laibung einnimmt und der restliche Teil frei in den Raum ragt. Mit dieser Arbeit gab Flavin eine "flache" Installation an einem Architekturelement auf, löste eine oder mehrere Lampen der Konstruktion von der Wand und stieß in das Rauminnere vor. Diese neue Konstruktionsmöglichkeit erprobte Flavin sofort in weiteren *proposals* des Jahres 1966. Beispiele dafür entstanden für die Gruppenausstellung *Evans/Flavin/Frazier/Levinson* in der Kornblee Gallery, New York, Februar 1966, für die Gruppenausstellung *Primary Structures, Younger American and British Sculptors* im Jewish Museum, New York, April–Juni 1966 (Abb. 29), oder für die Einzelausstellung in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, Dezember 1966. In den siebziger und achtziger Jahren beschäftigte sich Flavin weniger mit dieser Konstruktionsart, seit Ende der achtziger Jahre griff er dann allerdings in der Form von horizontal in den Raum ragenden Lampen darauf zurück.

Nachdem Flavin seit 1965 einzelne Lampen einer Konstruktion in den Raum ragen ließ, realisierte er im Herbst 1966 mit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* seine erste Arbeit, die durch ihre Konstruktion einen gesamten Raum einnahm. Zwei unterschiedlich hohe Barrieren aus 2-ft- und 4-ft-langen Lampen durchliefen diagonal den achteckigen Raum des El Lissitzky-Kabinetts für Zeichnungen des Stedelijk Van Abbe Museums in Eindhoven. Durch die Barrieren, aber auch durch die Lichtwirkung, wurde der Raum eingenommen; der größte Teil des Raums war für den Betrachter unzugänglich.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 19–20.

<sup>339</sup> Michael Govan berichtet, dass sich Flavin einmal darüber mokiert habe, dass die einzige historische Aufnahme der Erstinstallation von *grün kreuz grün* eine Person *hinter* der Barriere zeigt. Dies ist entgegen der Intention des Künstlers. Vgl. Michael Govan: *grün kreuz grün (für Piet Mondrian, dem das grün fehlte)*, in: Flavin, Berlin 1999, (S. 26–27), S. 27.

Das Prinzip der Raumabsperrung, das Flavin mit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* begonnen hatte, setzte er mit gestaffelten Barrieren fort. Eine weitere Fortsetzung ist in den Raumabsperrungen zu sehen, die Flavin mit *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing*

Bezüglich der Arbeiten bis Ende 1966 gilt, dass die Konstruktionen der Lampen immer weiter in den Raum ragten, bis sie schließlich mit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* durch Konstruktion und Lichtwirkung einen gesamten Raum einnahmen. Die Konstruktion hatte sich von den Architekturelementen Wand und Ecke gelöst und den Raum im Sinne von "space" erobert. Die Konstruktion übernahm die Aufgabe, die Wände und Kanten eines Raums miteinander zu verbinden.<sup>340</sup>

Im Januar 1967 fand Flavin für die Einzelausstellung der New Yorker Kornblee Gallery (Abb. 36) zu einer neuartigen Akzentuierung des Raums. Ein Gesamtraum wurde nicht in erster Linie durch eine Konstruktion, sondern durch ein Lichtvolumen eingenommen, das von der Lichtausstrahlung der linearen Objekte an den Wänden erzeugt wurde. Die Einzelkomponenten<sup>341</sup> sind an markanten Stellen des Ausstellungsraums positioniert, an Ecken, an einer Wandmitte oder anderen Raumeinschnitten, wie zum Beispiel dem Kamin. Die Objekteinheiten betonen diese Stellen im Raum und nehmen somit auf die spezifischen Eigenheiten des Raums Bezug. Flavin integrierte in dieser Arbeit das Rauminnere nicht durch die Konstruktion, sondern durch die Ausstrahlung des Lichts, das den Raum in eine Lichtatmosphäre tauchte. Flavin wählte als einheitliche Lichtfarbe Cool White, welche die Strukturen des Raums klar hervortreten ließ.

War die Arbeit Anfang des Jahres 1967 in der Kornblee Gallery mit sechs Einheiten in Cool White ausgeführt, so benutzte Flavin in *untitled* (Abb. 37), die ebenso für den Raum der Kornblee Gallery entstand, im Herbst 1967 wiederum sechs Objekteinheiten<sup>342</sup>, allerdings mit grünen Lampen bestückt und leicht schräg<sup>343</sup> an der Wand platziert. Damit erzielte Flavin im leeren Raum ein farbiges Volumen, das den Raum integrierte. Dieser phänomenale Effekt war von Flavin nicht im Entwurf erwähnt worden.<sup>344</sup> Nach Thomas B. Hess war der Eindruck des grünen Raums und der damit verbundene Simultankontrast beim Verlassen der grünen Atmosphäre eine

---

*anyone in the room*) einleitete, bei der Lampen in einem Weißton einen Raum völlig absperren. Eine andere Fortsetzung kann in den abgesperrten, konstruierten Räumen gesehen werden, die für den Besucher nicht begehbar waren, wie *three sets of tangented arcs in daylight and cool white (to Jenny and Ira Licht)*.

<sup>340</sup> Betrachtet man die erste, nicht verwirklichte Idee für den Raum der Kornblee Gallery, *proposal for a barrier in the Kornblee Gallery* vom 17. Mai 1966, fällt auf, dass Flavin ganz spezifische Eigenarten des Raums einbezieht. Die Enden des größeren "Zauns" liegen an einer Fensterkante und an einer Raumecke, die des kleineren an jeweils einer Türkante.

<sup>341</sup> Sie sind je 8 ft hoch und aus zwei Streifen zusammengesetzt. Siehe dazu die Skizze (Abb. 35).

<sup>342</sup> Jede Einheit bestand aus zwei vertikalen Linien.

<sup>343</sup> Der Winkel der Diagonale ergab sich durch den engsten vertikalen Zwischenabstand im Raum.

<sup>344</sup> Vgl. Smith 1969, No. 106.

unvergessliche Erinnerung.<sup>345</sup> Das Auge reagierte auf das grüne Farbvolumen mit dem Komplementär Magentarot.

Das Prinzip von 1967, einen leeren Raum mit einem Lichtvolumen anzufüllen, findet sich auch in der späten Installation *untitled (for Ksenija)* wieder, bei der im Unterschied zu den Arbeiten von 1967 zwei Raumvolumen den Raum beherrschen.<sup>346</sup> Flavin schuf aus der Mischung von je zwei Lampenfarben zwei unterschiedliche Raumvolumen, innerhalb derer der Betrachter Simultankontraste beobachten konnte. Flavin akzentuierte durch die Farbvolumen die Zweischiffigkeit des Raums. Nicht allein durch Konstruktion und immaterielle Farbmalerie, sondern auch durch die Farbatmosphäre wird die Architektur kommentiert.

"Das Licht führt Regie"<sup>347</sup>, sagte Dan Flavin im Februar 1993. Während bei Installationen wie *untitled (for Ksenija)* allein das künstliche Licht Regie führte, gibt es andere, auf eine bestimmte Situation bezogene Arbeiten, bei denen zu dem Kunstlicht das natürliche Tageslicht hinzukommt, da Flavin die Raumsituation so beließ, wie sie war. Beispiele dafür sind die ursprüngliche Installation von *two primary series and one secondary* in der Münchner Galerie Heiner Friedrich, die temporäre Installation *untitled (to the Poetters, affectionately)* in Baden-Baden oder die permanente Installation *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)*<sup>348</sup> in Frankfurt. Bei Installationen, deren Kunstlicht nicht vom Tageslicht beeinflusst wird, bleibt die Strahlungskraft der Lichtquellen konstant, sodass der Betrachter diese Räume zu jeder Tageszeit gleich erfährt. Bei Werken mit Tageslichteinfall ändert sich die Lichtintensität, da die Strahlung und Wirkung des Sonnenlichts im Unterschied zum Kunstlicht nicht gleichmäßig ist, sondern sich abhängig von Tages- und Jahreszeit und von der Witterung verändert. Betrachtet man die Installation ohne Tageslicht, erscheinen die Reflexionen der Lichtfarben sehr intensiv und nahezu "poppig". Fällt dagegen Tageslicht in die Ausstellungsräume, verlieren die Reflexionen der Lichtfarben an

---

<sup>345</sup> Vgl. Thomas B. Hess: Dan Flavin at the Gates of Light, in: *New York*, 14. Feb. 1977, (S. 67–70), S. 68.

<sup>346</sup> Zwei Raumatmosphären hatte Flavin das erste Mal in den konstruierten Korridors der siebziger Jahre angewandt, die in der Mitte den Korridor mit dem Lichtobjekt versperren. Das Lichtobjekt trennt die beiden Atmosphären, doch Flavin ließ andererseits die Farben miteinander agieren, wie in *untitled (to Jan and Ron Greenberg)* von 1972–1973 (Abb. 65).

<sup>347</sup> Dan Flavin auf der Pressekonferenz in der Städtischen Galerie im Städel am 25.02.1993. Freundliche Mitteilung von Frau Janneke de Vries, Frankfurt a. M., 06.01.1994.

<sup>348</sup> Der größere Wechselausstellungsraum in Frankfurt besaß drei Fenstertüren an der Ostwand und ein schmales Fenster an der Westwand. Das Westfenster war während Flavins erstem Besuch 1992 mit einem Nesselstoff verhängt gewesen. Flavin beließ diesen Zustand während seiner Ausstellung. Das Museum bot Flavin an, die Fenstertüren mit einem Stoff gegen das natürliche Licht abzudichten. Doch Dan Flavin entschied sich für die Lichtsituation, die während seines ersten Besuchs vorherrschte. Freundliche Mitteilung von Herrn Klaus Gallwitz, Frankfurt a. M., 31.01.1994.

Intensität. Da in den oben genannten Installationen die Wirkung des Kunstlichts von der des Tageslichts abhängig ist, führt das Tageslicht Regie über das Kunstlicht.

#### 2.4.2.6 Zusammenfassung

Dan Flavin gelangte mit dem Material der Leuchtstofflampe zu den unterschiedlichsten Installationsformen. Er machte sich deren Potenzial eines konstruktiven Charakters und der Lichtausstrahlung für seine Kunst zunutze, um ein Architekturelement oder einen Gesamtraum zu integrieren. Frühe Konzepte wie *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* und *the nominal three (to William of Ockham)* waren noch für eine Installation direkt an der Wand bestimmt, sodass der Träger der Leuchtstofflampe immateriell bemalt wurde. In Arbeiten seit 1965 fand Flavin zu Lösungen, bei denen eine oder mehrere Lampen der Konstruktion in das Raumvolumen vorstießen. 1966 eroberte Flavin mithilfe der Konstruktion und der Lichtwirkung einen gesamten Raum. Das Potenzial des konstruktiven Charakters der Leuchtstofflampe stand dabei im Vordergrund. Im Jahr 1967 fand er zu einer anderen Form der Integration des Gesamtraums: er nahm die Konstruktion im Gesamtraum zurück, sodass das Rauminnere vor allem durch das Lichtvolumen eingenommen wurde. Das Potenzial der Lichtausstrahlung stand im Vordergrund. Diese von 1963 bis 1967 entwickelten Möglichkeiten der Raumintervention behielt Flavin in diversen Installationen bis zu seinem Lebensende bei.

Flavin betonte im April 1967 in einem Brief an Elizabeth Baker, dass er sein System der *proposals* Mitte der sechziger Jahre entwickelt und zu diesem Zeitpunkt, im April 1967, abgeschlossen habe. Seine Arbeiten würden seitdem keinerlei Werkentwicklung erfahren.

For a few years, I have deployed a system of diagramming designs for fluorescent light in situations. Of course, I was not immediately aware of that convenience and its inherently fascinating changes. I assume that it "developed" without my explicit or regular recognition. Also, a number of diagrams had to accumulate before a kind of reciprocity could obtain. Now [sc. April 1967], the system does not proceed; it is simply applied. Incidentally, I have discovered that no diagram is inappropriate for my file. None need be prevented, suspended or discarded for lack of quality. Each one merely awaits coordination again and again. Sometimes, adjustments or new variants are implied. Then, and only then, do I think to move my pencil once more. I am delighted by this understanding.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> Dan Flavin in einem Brief vom 27. April 1967 an Elizabeth C. Baker, Managing Editor der *Art News*, teilweise zitiert in: Flavin, some other comments, 1967, S. 21.

Es ist Flavin zuzustimmen, dass er sein künstlerisches System Mitte der sechziger Jahre gefunden hatte<sup>350</sup>, doch können anhand der Objekte spezifische Merkmale festgestellt werden, die Jahrzehnten oder Phasen zuzuordnen sind.<sup>351</sup> Bestimmte Kombinationsmöglichkeiten, und somit doch eine Entwicklung, können innerhalb der Konstruktionsarten festgestellt werden, wie zum Beispiel in den *near-square cornered installations*. Flavins erste Arbeit dieser Konstruktionsart, *untitled* von 1966, besteht aus einem quadratischen Rahmen mit je vier 8-ft-Leuchtstofflampen<sup>352</sup>, wobei die obere Halterung nach oben und die anderen drei zum Raum gerichtet waren. Für die zweite, *untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow)* von 1966/1968 (Abb. 41)<sup>353</sup>, fand Flavin zu dem bereits erwähnten Prinzip der *near-square cornered installations*, die vertikalen Lampen zur Ecke und die horizontalen in den Raum strahlen zu lassen. Bis Anfang der siebziger Jahre gestaltete Flavin diese Konstruktionsart grundsätzlich mit zwei vertikalen Doppellampen und zwei horizontalen Einzellampen, die Konstruktion und die Lampenfarben sind symmetrisch. 1975 setzte er für ein einziges Werk der *near-square cornered installations* das Prinzip der Asymmetrie ein; die Installation *untitled (to Ellen aware, my surprise)* (Abb. 71) ist in ihrer Konstruktion asymmetrisch, doch in der Anordnung der Farben symmetrisch. 1976 begann Flavin schließlich einer *near-square cornered installation* eine Rasterkonstruktion zu verleihen, die er mit verschiedenen Lampengrößen und -farben und einer unterschiedlichen Anzahl bis 1989 variierte.<sup>354</sup> Für die Konstruktionsart der *near-square cornered installation* lässt sich feststellen, dass die Konstruktion als Quadrat

---

<sup>350</sup> Einige Kritiker merkten an, dass Flavins Werk "keine Entwicklung" aufweise, jedoch ist dies von Dan Flavin beabsichtigt. Vgl. Joshua Dector: New York in Review, in: *Arts Magazine*, Vol. 65, No. 5, Januar 1991, S. 98. Vgl. Joshua Dector: Dan Flavin, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 1, September 1989, S. 104.

<sup>351</sup> Für eine Arbeit mit Gitterstruktur aus pinkfarbenen und gelben Lampen, die auf das Jahr 1966 datiert ist, kann z. B. festgestellt werden, dass sie wahrscheinlich falsch datiert wurde, da Flavin zu dieser Zeit noch nicht eine solche Struktur entwickelt hatte. Die erste *near-square cornered installation* entstand für eine Einzelausstellung in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, im Dezember 1966. Erst in den siebziger Jahren kam Flavin zu den Gitterstrukturen. Zu der Arbeit in Gitterstruktur vgl. *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Ausstellungskatalog, Neues Museum Weserburg Bremen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Heidelberg 1998, S. 106.

<sup>352</sup> Vgl. Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 71.

<sup>353</sup> Die horizontalen Lampen bestehen aus einer Farbe und die vertikalen Lampen auf jeder Seite aus je zwei verschiedenen, sodass deren Mischlicht die Ecke aufzulösen schien. Es ist unter den der Autorin bekannten Arbeiten Flavins einzige, bei der ein vertikales Paar aus zwei verschieden farbigen Lampen zusammengesetzt war. Für die späteren Arbeiten dieser Konstruktionsart gilt, dass alle vertikalen Lampen aus der gleichen Farbe bestehen, sodass eine Eckauflösung evoziert wird, oder ein vertikales Paar aus je einer Farbe, sodass die Eckwände mit unterschiedlichen Farben betont werden. Die horizontalen Lampen besaßen grundsätzlich die gleiche Farbe.

<sup>354</sup> Je komplexer eine Konstruktion ist, desto schwieriger ist die Wirkung der Lampen nachzuvollziehen, da umso mehr Lampen interagieren. Vgl. Hess 1977, S. 67–70.

gleich blieb, doch die Lampenzahl zunahm und die Art der Bestückung verändert wurde.<sup>355</sup>

### 2.4.3 Die Variationsmöglichkeiten

In Dan Flavins Kunstsystem der *proposals* spielt die Möglichkeit der Variation eine besondere Rolle, denn durch die Variation einer bestimmten Idee konnte eine neue Arbeit entstehen. Für eine Variation wird eine spezifische Festlegung eines *proposals*, zum Beispiel die Farbe, verändert, doch die anderen Determinanten bleiben gleich. Verschiedene Variationen einer bestimmten Idee können als Serie zusammengefasst werden, was Flavin sehr oft auch im Titel zum Ausdruck brachte.

Eine Möglichkeit der Variation für seine *installations in fluorescent light* erzielte Flavin durch die Änderung der Lampenfarbe bei gleich bleibender Konstruktionsart. Bereits für die erste Konzeption der *installations in fluorescent light*, die Flavin in der Skizze *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 formulierte, erwog Flavin variable Farben und Längen für eine konstante diagonale Konstruktion, wie er auf der Zeichnung vermerkte: "8' or 10' in gold or red". Während Flavin jedoch für die Realisationen der Idee stets eine 8-ft-Lampe einsetzte<sup>356</sup>, wurde die Lampenfarbe tatsächlich variiert. Wie in seinem autobiographischen Aufsatz erklärt, konnte Flavin theoretisch jede im Handel mögliche Farbe für dieses Konzept einsetzen<sup>357</sup>, was er in späteren Ausführungen auch tat.<sup>358</sup> Für die erste Realisation, *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, hatte er sich für Gold bzw. Gelb entschieden.<sup>359</sup> Bereits in seinem ersten Vorschlag für *installations in fluorescent light* erzielte Flavin Variationen ein und derselben Konstruktion durch den Einsatz von verschiedenen Lampenfarben. Die Konstruktion bleibt gleich, die Farbe jedoch wird variiert.<sup>360</sup>

---

<sup>355</sup> Ähnliche "Entwicklungen" sind bei anderen Konstruktionsarten auszumachen, wie z. B. in den Raumbarrerien.

<sup>356</sup> Emily S. Rauh wies darauf hin, dass in den USA der sechziger Jahre eine Länge von 10 ft (3,05 m) nicht erhältlich war. Die falsche Angabe deutete darauf hin, dass Flavin mit den standardisierten Lampen noch nicht vertraut gewesen sei. Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, S. 10.

<sup>357</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>358</sup> Laut Löbke führte Flavin die Diagonale neben Gelb auch in Rot, Pink, Grün, Blau, Daylight, Soft White und Warm White aus. Vgl. Löbke 1999, No. 1–8. Cool White führt sie nicht auf.

Bei der Recherche für die vorliegende Arbeit konnten die Realisationen in Gelb, Daylight und Grün, sowie zusätzlich eine Robert Rosenblum gewidmete Arbeit in Cool White aufgefunden werden. Für Daylight vgl. Donald Judd: *Nationwide Reports*: Hartford. Black, White and Grey, in: *Arts Magazine*, Vol. 38, No. 6, März 1964, S. 36–38. Für Grün vgl. Sammlungsblöcke. Stiftung Froehlich, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie Stuttgart, Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Deichtorhallen Hamburg, Hamburger Kunsthalle / Bank Austria Kunstforum Wien, Ostfildern 1996. Für Cool White vgl. Flavin, Ottawa 1969, No. 74.

<sup>359</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>360</sup> Flavin verwandte für die verschiedenen Farbvariationen immer wieder das gleiche Schwarz-Weiß-Foto, das lediglich die Konstruktion, nicht aber das farbige Licht zeigt. Im Katalog von Ottawa wird die



Da *the diagonal of May 25, 1963* aus der Konstruktion einer einzigen Lampe besteht, können nur so viele Farbvariationen erzielt werden, wie Lampenfarben existieren. Sobald eine Konstruktion aus mehreren Lampen zusammengesetzt ist, konnte Flavin die Farbrelationen innerhalb einer Arbeit variieren. Ein frühes Beispiel sind die Farbvariationen von *the alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)*, einer diagonalen Konstruktion aus fünf Lampen.<sup>361</sup> Die vier parallel liegenden 4-ft-Lampen werden mit einer 8-ft-Lampe fortgesetzt. Zwei Variationen bestehen aus einer einheitlichen Lampenfarbe, in Daylight (Abb. 50) oder Cool White. Die anderen drei Variationen komponieren jeweils zwei Lampenfarben miteinander; die vier 4-ft-Lampen in einer Farbe, die 8-ft-Lampe in der anderen: in zwei Variationen wandte Flavin die Kombination von Daylight und Cool White an, in der dritten Gelb mit 8 ft und Rot mit 4 ft.<sup>362</sup> Die in der Ausstellung *fluorescent light* präsentierte Variation besitzt 4-ft-Lampen in Cool White und eine 8-ft-Lampe in Daylight.

Wenn Flavin Farbvariationen anwandte, fertigte er in der Regel zwei bis höchstens neun Variationen. Eine Ausnahme bildet die Serie *untitled (for Lucie Rie, master potter)* von 1990 (Abb. 81), für die Flavin bei gleicher Konstruktion 75 Farbvariationen erzielte.<sup>363</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass Flavin selten mehr als fünf Farben innerhalb eines Objekts kombinierte.

Während die Farbvariationen einer Konstruktionsidee in den sechziger Jahren den gleichen Titel tragen, manchmal aber durch eine Widmung unterschieden werden, differenzierte Flavin diese seit den siebziger Jahren meistens durch die Hinzufügung einer Ziffer oder eines Buchstabens. Im Fall von *untitled (for Lucie Rie, master potter)* kombinierte er Ziffer und Buchstabe.

---

Arbeit als *the diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* angegeben. Im Kölner Katalog wird die gleiche Aufnahme mit *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* beschrieben. Im Ottawa-Katalog steht, dass die Diagonale in Cool White erstmals in Wadsworth Atheneum, Hartford, ausgestellt wurde und Constantin Brancusi gewidmet war. Für die Ausstellung in der Kaymar Gallery hat Flavin sie neu gewidmet, und zwar Robert Rosenblum. Vgl. Smith 1969, S. 168.

<sup>361</sup> Flavin hatte für diese Arbeit auch die verschiedenen Installationsmöglichkeiten ausprobiert. Anhand von Abbildungen kann nachvollzogen werden, dass er diese diagonale Konstruktion auf unterschiedliche Art und Weise präsentierte. Eine Installationsart geht von der Mitte der Wand und vom Boden aus. Eine zweite Möglichkeit lässt die Arbeit wiederum am Boden beginnen, doch diesmal an einer Wandkante angrenzen. Eine dritte Präsentationsart verlief ausgehend von der oberen Ecke einer Wand und endete in der Wandmitte. Siehe Flavin, Ottawa 1969, No. 87, Fig. 7, No. 93.

In einigen Diagrammen zu der Installation hielt Flavin fest, dass sie als aufsteigende oder abfallende Diagonale installiert werden konnte. Siehe Abbildung eines Diagramms in: Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Onnasch, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin, Berlin 1978, S. 28.

<sup>362</sup> Eine Edition der Variation in Rot und Gelb befindet sich im Chicago Museum of Contemporary Art, Gerald S. Elliott Collection. Vgl. Homepage des Museums. Vielen Dank an Frau Petra Rösch, die mich darauf hinwies.

<sup>363</sup> Vgl. Löbke 1999, No. 339–413.

Eine zweite Variationsmöglichkeit verwirklichte Flavin durch die Änderung der Lampenlänge einer Arbeit, wobei die Konstruktionsart und die Lampenfarben gleich blieben. Für die Einzelausstellung *fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin* in der Kunsthalle Basel griff Flavin 1975 auf einige ältere Arbeiten zurück, die ursprünglich mit amerikanischen 8-ft-Lampen ausgeführt waren, und verwandte, im Unterschied zur ursprünglichen Ausführung, die Standardlampen vor Ort in Basel – europäische Lampen mit einer Länge von 120 cm.<sup>364</sup> Ein Beispiel aus Basel ist *untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow)*, das unter dem gleichen Titel in den zwei Variationsgrößen von 8 ft (244 cm) (Abb. 41 a) und 120 cm (Abb. 41 b) existiert. In vielen Fällen, wie auch bei *untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow)*, unterschied Flavin die Größe nicht im Titel.

Die in Basel installierte Variation von *untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow)* mit 120-cm-langen Lampen begann nicht wie die ursprüngliche Arbeit mit 8-ft-Lampen vom Boden aus, sondern wurde auf Augenhöhe des Besuchers gehängt und ist in ihrer Dimension kleiner als der durchschnittliche erwachsene Betrachter. Die ursprüngliche Installation mit 8-ft-Lampen dagegen überragt den Körper eines Betrachters und wirkt so sehr monumental und beeindruckend.<sup>365</sup>

Im Unterschied zu den Serien mit Farb- und Längenvariationen, bei denen die Konstruktionsart konstant bleibt, wird in einer anderen Form der Serie die Art der Konstruktion variiert. Konstruktionsvariationen, die zu einer bestimmten Thematik entstanden, subsumierte Flavin im gemeinsamen Titel als Serie. Einige Konstruktionsvarianten beinhalten zusätzlich Farbvariationen. Für die Serie *untitled (for Hans Coper, master potter)* (Abb. 80) entwarf Dan Flavin zum Beispiel diverse Konstruktionstypen, einerseits Wandarbeiten in T-Form und annähernder T-Form, andererseits Wandarbeiten mit einem vertikalen Lampenverband, dessen seitliche untere Lampen horizontal nach vorne gerichtet sind.

Flavins größte Serie mit Konstruktionsvariationen<sup>366</sup> ist *"monument" for V. Tatlin*<sup>367</sup>, mit der sich der Künstler über zwei Jahrzehnte seit 1964 intensiv auseinandersetzte.

---

<sup>364</sup> Der Katalog zur Ausstellung in Basel ist zweisprachig. In der Materialangabe wird sowohl für den deutschen als auch den englischen Teil das europäische Maß der Lampen angegeben. Die Arbeiten sind somit als europäische gekennzeichnet.

<sup>365</sup> In einem Zitat aus einem aufgezeichneten Gespräch zu – in Europa ausgestellten – Installationen im Charlotte Square, Edinburgh, vom 17. August 1976 äußerte sich Flavin folgendermaßen: "The two leaning diagonal installations at Charlotte Square I look upon as almost miniatures because I deal with American colour tubes and they are 8' in length. So I have had to reduce these to 4' [...]" Dan Flavin: [Bemerkungen zur Ausstellung in Edinburgh], in: Flavin, Edinburgh 1976, Vol. II, o. S.

<sup>366</sup> Flavins umfassendste mit Farbvariationen ist im Werküberlick der Autorin *untitled (to Lucie Rie, master potter)*.

Die Serie wurde mit 39 Arbeiten in einer Wanderausstellung in Los Angeles, Washington D. C., Bordeaux und Otterlo präsentiert.<sup>368</sup> Flavin spielt in dieser Serie geradezu exzessiv die verschiedenen Konstruktionsmöglichkeiten von zwei 2-ft-, zwei 4-ft-, zwei 6-ft- und einer 8-ft-langen, manchmal auch in der Variation mit zwei 8-ft-langen Lampen, in symmetrischer oder seltener asymmetrischer Anordnung durch. Bis auf drei Ausnahmen<sup>369</sup> bestehen die Variationen der Serie, die im Katalog der Ausstellung vorgestellt werden, ausschließlich aus Lampen in Cool White. Die Variation der Konstruktion stand im Mittelpunkt des Kunstanliegens.

Einerseits schuf Flavin Serien von Konstruktionsvariationen, die er mit einem bestimmten Titel bezeichnete, wie *"monuments" for V. Tatlin* oder *untitled (for Hans Cooper, master potter)*. Andererseits kann auch eine bestimmte Konstruktionsform, die in verschiedenen Arbeiten auftritt, wie zum Beispiel die der gestaffelten Barriere von 1968 bis 1975 oder die der *near-square cornered installation*, als eine Serie zusammengefasst werden. Auch bei dieser Art der Serie bleiben bestimmte Elemente für alle Arbeiten konstant erhalten, während andere variiert werden. Bei den gestaffelten Barrieren zum Beispiel sind in allen Arbeiten dieser Art die rechteckigen Objekteinheiten, die Platzierung der vertikalen Lampen zur Seite und der horizontalen nach oben, sowie die Staffelung der Einheiten – die Versetzung um eine halbe Längeneinheit – und die diagonale Position der *barrier* im Raum konstant, während die Anzahl der Lampen innerhalb der Rechteckform und die Lampenfarben variieren.

Neben Variationen durch verschiedene Lampenfarben, unterschiedliche Lampenlängen und verwandte Konstruktionsformen konnte auch das Architekturelement als Möglichkeit der Variation genutzt werden.

I know now that I can reiterate any part of my fluorescent light system as adequate. Elements of parts of that system simply alter in situation installation. They lack the look of a history. I sense no stylistic or structural development of any significance within my proposal – only shifts in partitive emphasis – modifying and addable without intrinsic change.

All my diagrams, even the oldest, seem applicable again and continually.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Vgl. Flavin, Los Angeles, 1989. Vgl. Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Galerie Danese, New York 1997.

<sup>368</sup> Vgl. Flavin, Los Angeles 1989. Der Katalog wurde wie üblich bei Einzelausstellungskatalogen unter Mitarbeit des Künstlers zusammengestellt. Neben den 39 *"monuments" for V. Tatlin* wurden Entwurfszeichnungen und Diagramme gezeigt.

Nach Heiner Friedrich ist nicht genau geklärt, wie viele Objekte der Künstler realisiert und wie viele er autorisiert hat. Vgl. Corinna Thierolf: Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne, Bestandskatalog zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Vol. 3, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Ostfildern-Ruit 2001, S. 128.

<sup>369</sup> Vgl. Flavin, Los Angeles, 1989, No. 90, 91 und 93.

<sup>370</sup> Flavin, some remarks, 1966, S. 27.

Flavin stellte in der Veröffentlichung von 1966 fest, dass eine Konzeption, die für eine bestimmte architektonische Umgebung entworfen ist, in einer neuen Umgebung automatisch verändert wird.

Da die Architektur in Flavins Arbeit durch die Konstruktion und die Lichtwirkung integriert ist, gehört sie als eine Komponente zum Kunstwerk. Ändert sich die Architektur bei gleicher Konzeption eines Vorschlags, verwandelt sich dadurch auch das Kunstwerk. Das Objekt bleibt zwar gleich, doch die Architektur, die ins Kunstwerk integriert wird, ist eine andere. Bernhard Kerber stellte diesbezüglich fest, dass Flavin eine Vielfalt von Innovationen einfach durch einen Ortswechsel einer Konzeption erzielen konnte.<sup>371</sup> Ein Ortswechsel der Arbeiten ist sogar von Flavin erwünscht, da sich dadurch neue Aspekte respektive Variationsmöglichkeiten ergeben.

Doch nicht allein die Variation der Zusammenstellung des Objekts und des Ausstellungsortes, sondern auch die Variation des Betrachterstandpunktes spielt in Werken Flavins für die Erfahrung der Arbeit eine besondere Rolle. Einige Arbeiten, für die ein Raum konstruiert wurde, wie zum Beispiel *three sets of tangented arcs in daylight and cool white (to Jenny and Ira Licht)*, sind so konzipiert, dass sie von zwei Seiten des konstruierten Raums zugänglich waren, sodass der Betrachter die nicht zu betretende Arbeit von zwei verschiedenen Standpunkten aus sehen konnte. In diesem Fall bot der Blick auf die gegenüberliegende Betrachtereinbuchtung eine umgekehrte Ansicht, was Smith als eine verwirrende Situation beschrieb.

Although the overall linear ordering of this room with fluorescent lamps could be immediately comprehended by the participant when he stepped into either of the two opposing bays, the system was slightly confounding to him optically, for each arc in a tangentially paired set was lighted in an opposite colour of white. The optical complication became doubly confusing if the participant viewed this installation a second time from the other bay, for he then saw the reverse of his previous colour experience.<sup>372</sup>

Eine andere Strategie für Installationen mit einem konstruierten Raum war, dass Flavin in zwei verschiedenen Galerien eines Museums die gleiche Arbeit zeigte. Die Installation der zwei Korridore *untitled (to Emily)* und *untitled (to Jan and Ron Greenberg)* (Abb. 58, 59, 66) beispielsweise platzierte Flavin in zwei Galerien der Ausstellungsräume des St. Louis Art Museums. Sah der Besucher das zweite Mal die

---

<sup>371</sup> Vgl. Bernhard Kerber: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971, S. 47. Kerber vergleicht Flavins Prinzip der "Innovation durch Ortswechsel" mit Barnett Newmans Praxis, identische Lithographien auf verschiedenen große Papierformate zu drucken. Vgl. Bernhard Kerber: *Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst*, in: *Art International*, Vol. 13, No. 10, Christmas 1969, (S. 31–36), S. 33.

<sup>372</sup> Flavin/Smith: supplement 1969, S. 1.

Korridore an einer anderen Stelle des Museums, war er irritiert, da er die gleiche Installation an anderer Stelle nicht noch einmal erwartete.<sup>373</sup>

Aus diesen Erfahrungen mögen spätere Arbeiten resultieren, bei denen die gleiche Ansicht von zwei entgegengesetzten Positionen derselben Installation zu erfahren war, wie dies die blau-roten Objekteinheiten des kleineren Raums der Installation von *untitled (for Professor Gallwitz)* aufwies. Analysierte der Besucher die Farbzuordnung der Objekte am Eingangs- bzw. Ausgangsbereich, stellte er fest, dass, gleichgültig ob er den Raum als Eingang betrat (Abb. 83 a) oder als Ausgang (Abb. 83 c) verließ, die Anordnung der roten und blauen Lampen sich immer auf der gleichen Seite befand: die neun roten Lampen sind auf der linken und die neun blauen auf der rechten Seite.<sup>374</sup> Der Betrachter wurde mit der gleichen Licht-Situation begrüßt mit der er auch verabschiedet wurde. Die Licht-Situation bleibt gleich, doch die Umgebung ist eine andere.<sup>375</sup> Das Kunstwerk zeigt sich dem Betrachter unabhängig vom Standpunkt in gleicher Art und Weise, doch die Architektur um das Kunstwerk herum ist verändert.

Resümierend lässt sich feststellen, dass Flavin in seinem Kunstsystem eine Reihe von Variationen durchführte, die auch miteinander kombiniert sind. Die als Kategorien vorgeschlagenen Installationsformen erhalten somit eine weitere Dimension auf der Objektebene. Nicht allein die Variation von Lampenfarbe, -länge und -konstruktion, sondern auch die Variabilität des Ortes und des Betrachterstandpunktes stellt eine Variationsmöglichkeit einer Arbeit dar. Andere Variationseinheiten, durch welche Arbeiten zu einer Gruppe zusammengefasst werden können, die in diesem Zusammenhang aber nicht besprochen wurden, sind zum Beispiel die Verwendung einer bestimmten Lampenanzahl oder auch die Verwendung eines bestimmten Winkels.<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II, No. 40.

<sup>374</sup> Vielen Dank an Jasmin E. Scorzin, mit der im Gespräch diese Tatsache festgestellt wurde.

<sup>375</sup> Interessanterweise hatte Dan Flavin ursprünglich eine andere Situation geplant. Ein gesamtes Lichtobjekt sollte aus blauen Lampen, das andere aus roten Lampen bestehen. (Freundliche Mitteilung von Frau Beatrice von Bismarck, Berlin, 14.03.1994). Insofern hätte den Betrachter eine Lampenfarbe begrüßt und die andere verabschiedet. Dan Flavin nahm die Änderung erst kurz vor Aufbau der Installation in Frankfurt a. M. vor.

<sup>376</sup> Als genauso beliebig wie die Lampenfarbe nannte Flavin im autobiographischen Aufsatz den Winkel der Lampe zur Horizontalen, vgl. Flavin 1964/1965, S. 18. Daher sind Werke mit einer Lampe, die einen Winkel von 90 Grad zur Horizontalen aufweisen, im Zusammenhang mit *the diagonal of May 25, 1963* zu sehen, wie eine Idee in der Zeichnung *one (to William of Ockham)* vom 24. Juni 1963 oder die realisierte Arbeit *untitled* von 1963 (Wandarbeit: 8-ft-Leuchtstofflampe in Grün. Siehe Celant 1980, S. 99). Dies manifestierte Flavin durch die Präsentation dieser Zeichnung mit *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* in der Ausstellung *Art in Process: The Visual Development of a Structure*, Finch College of Art / Contemporary Study Wing, New York, Mai–Juni 1966. Die Ausstellung hatte zur Auflage, dass ein Künstler ein Werk mit den Vorstudien präsentieren sollte. Flavin wählte die Installation *the diagonal of May 25, 1963*, verschiedene Zeichnungen zu der Diagonalen und die beiden Zeichnungen *one (to William of Ockham)*.

Durch die Vielzahl an Variationen, die Flavin in vielen Fällen nicht im Titel differenzierte, ergibt sich zum Teil ein verwirrendes Bild, wenn zum Beispiel Objekte mit zwei verschiedenen Größen oder mit verschiedenen Farbvariationen den gleichen Titel tragen.

Bereits für die Serie der *icons* hatte Flavin zu dem Prinzip der Variation gegriffen. Die acht Arbeiten der *icons* bestanden alle aus einem monochrom bemalten quadratischen Kasten, dessen Seiten oder abgeschrägte Ecken auf verschiedene Art und Weise Leuchtstofflampen oder Glühlampen trugen. Die Form des Trägers blieb konstant, doch die Bestückung mit elektrischem Licht wurde variiert. Flavin hatte anlässlich der *icons* auch von einem variabel einsetzbaren Zeichen gesprochen.<sup>377</sup>

#### 2.4.4 Das System der Titel

Für die meisten frühen Arbeiten der sechziger Jahre wählte Flavin einen Titel, der das Objekt in seiner Konstruktion, Farbigkeit und/oder Entstehungszeit beschrieb, andere Arbeiten ließ er unbetitelt. *Gold pink and red red* von 1964 (Abb. 23) beispielsweise verweist auf die Farben der vier Lampen des Objekts, *the alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)* auf das Lampenarrangement und das Entstehungsdatum, *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* sowohl auf die Lampenfarben als auch auf die Konstruktionsart. In den letzten beiden Beispielen fügte Flavin der nüchternen Konzeptbeschreibung eine persönliche Widmung hinzu.

Bei den Werken der sechziger Jahre, wie *gold pink and red red* oder *alternating pink and "gold"*, gab Flavin anstelle der Farbbezeichnung Gelb den Ausdruck "Gold" an.<sup>378</sup> Flavin übernahm vom amerikanischen Hersteller die Farbbezeichnung "Gold", denn es ist die ältere Bezeichnung von gelben Leuchtstofflampen, die auch auf den gelben Röhren der Arbeiten bis Anfang der siebziger Jahre abzulesen ist.<sup>379</sup> Trotz dieser Tatsache, die sicherlich nicht allen Rezipienten bekannt ist, evoziert der Begriff "Gold" unweigerlich religiöse oder mythische Assoziationen, denn symbolisch gesehen verweist Gold auf das Göttliche und Erhabene.

---

<sup>377</sup> Vgl. Flavin, 1964/1965, S. 18.

<sup>378</sup> Auch für die Zeichnung zu der ersten *installation in fluorescent light, the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, notierte Flavin die Bezeichnung "gold" für eine gelbe Leuchtstoffröhre.

<sup>379</sup> Auch die gelbe Röhre der Eckinstallation *untitled (to Barnett Newman) 4* von 1970, heute Sammlung Maenz, die Anfang 1999 in Weimar ausgestellt war, ist mit "Gold" bezeichnet. Freundlicher Hinweis von Frau Corinna Kluge, Heidelberg, Frühjahr 1999. Vgl. Sammlung Maenz 1998, S. 54–55.

Marianne Stockebrand wies in ihrem Aufsatz von 1996 darauf hin, dass Gold die ältere Farbbezeichnung für Gelb in den USA ist. Vgl. Stockebrand 1996, S. 3.

Eine Hommage hatte Flavin bereits in Werken vor den *installations in fluorescent light* verwendet. Einzelne Werke Ende der fünfziger bzw. Anfang der sechziger Jahre widmete Flavin einer Person, mit der er sich zum Zeitpunkt der Entstehung einer Arbeit auseinander setzte oder verbunden fühlte, zum Beispiel die Dosenkonstruktion *Apollinaire wounded* seinem Freund und Arbeitskollegen Ward Jackson.<sup>380</sup>

Seit 1970 beließ Flavin seine Werke nahezu ausschließlich<sup>381</sup> ohne Titel. Diese neutrale Formulierung wurde in vielen Arbeiten allerdings mit einer persönlichen Widmung in Klammern relativiert.

Einige *installations in fluorescent light* sind historischen Persönlichkeiten<sup>382</sup>, wie zum Beispiel Künstlern, anderen Zeitgenossen aus dem kulturellen, politischen, beruflichen oder privaten Bereich gewidmet. In *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)* zum Beispiel, deren Konstruktion einen Raum absperrt und durch die Anordnung der Lampen einen Durchblick gewährt, bezieht sich Flavin auf Roy Lichtensteins Gemälde *I can see the whole room ... and there's nobody in it* von 1961, auf dem eine Person zu sehen ist, die durch einen Türspion blickt. Flavin reagierte auf das Bild in seiner künstlerischen Art und Weise. Als Flavin von der Heirat der Lichtensteins erfahren hatte, fügte er den Namen von Frau Lichtenstein der Widmung hinzu.<sup>383</sup> Die aus Weißtönen bestehende Serie *untitled (to Hans Coper, master potter)* bezieht sich in der Farbwahl auf Hans Copers Töpferkunst<sup>384</sup>, der sehr viel in Weißtönen gearbeitet hat. Hans Copers Lebensgefährtin, Lucie Rie, hatte dagegen sehr bunte Keramiken angefertigt, sodass dementsprechend die ihr gewidmeten Arbeiten sehr farbig sind.

Während Arbeiten mit einer Widmung für einen Künstler auch Relationen bezüglich der Konstruktion oder der Farbwahl zu dem Werk dieses Künstlers aufzeigen können,

<sup>380</sup> Flavin eignete noch weitere Arbeiten Ward Jackson zu, eine Konstruktion von Leuchtstofflampen auf bemaltem Träger *red and gold fluorescent tubes (to Ward Jackson)* von 1963 und *untitled (to an old friend and colleague Ward Jackson)* von 1971, eine Installation im Guggenheim Museum, New York, die Flavin bei der Bespielung des Museums 1992 wieder aufgriff.

<sup>381</sup> Es gibt auch Ausnahmen wie die 1976 entstandenen Arbeiten für eine Einzelausstellung in Edinburgh, in der Flavin auf die Form des Titels mit Konzeptbeschreibung zurückgriff.

<sup>382</sup> Die Installation *the nominal three* ist dem scholastischen Mystiker Wilhelm von Ockham gewidmet, der als Nominalist bezeichnet wird. Zu einer inhaltlichen Interpretation vgl. Gabriele Reisenwedel-Terhorst: Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Joseph Beuys / Andy Warhol / Dan Flavin, (Dissertation), München 1999, S. 158.

<sup>383</sup> Vgl. Dan Flavin: several more remarks ..., in: *Studio International*, Vol. 177, No. 901, April 1969, S. (173–175), S. 174.

<sup>384</sup> In einer Ausstellung in den USA waren Flavins Arbeiten mit der Keramik Hans Copers kombiniert. Freundliche Mitteilung von Herrn Heinrich Ehrhardt, Frankfurt a. M., 07.11.1994.

Auch in weiteren Ausstellungen stellte Flavin neben seiner Lichtkunst Kunstwerke anderer Künstler und Epochen aus. Parallel zu den Lichtinstallationen Dan Flavins in Fort Worth, *Dan Flavin: installations in fluorescent light 1972–1975*, wurden in der Eingangsgalerie Werke aus der Museumssammlung gezeigt. Die Werke von Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts wurden nach

sind Widmungen an einen Galeristen oder Museumsmitarbeiter<sup>385</sup> Belege der Entstehung einer Installation für eine Ausstellung. Private Widmungen dagegen sind Flavins persönliche Hinterlassenschaft, bestimmte Hinterlassenschaften des Künstlers, die oft nicht eindeutig zu interpretieren sind.<sup>386</sup>

Ein Beispiel für eine Hommage an einen Künstler, den Flavin verehrte und mit dessen Kunst er sich in Lichtinstallationen auseinandersetzte, sind eine Reihe von Eckinstallationen, die nach Barnett Newmans Tod am 4. Juli 1970 in den Jahren 1970 und 1971 entstanden. In einigen *near-square cornered installations* bezog sich Flavin wahrscheinlich auf das Gemälde *Who's Afraid of Red Yellow and Blue IV* von 1969/1970<sup>387</sup>, das er in Newmans Atelier nach dessen Tod gesehen haben soll und sehr schätzte.<sup>388</sup> Newmans Gemälde weist eine rote und gelbe quadratische Fläche auf, die von einem schmalen blauen Rechteck getrennt wird. In den Barnett Newman gewidmeten Eckinstallationen variierte Flavin die Möglichkeit der Zusammensetzung der Leuchtstofflampen Rot, Gelb und Blau, die Farben, die Newman in der Serie *Who's Afraid of Red Yellow and Blue* selbstreferenziell verwandt hatte. Zudem kann eine Analogie zwischen der quadratischen Form einiger Installationen Flavins und der quadratischen Form des roten und gelben Feldes gesehen werden.<sup>389</sup> In *untitled (to Barnett Newman to commemorate his simple problem, red, yellow and blue)* von 1970 (Abb. 47), der ersten Barnett Newman gewidmeten Arbeit, setzte Flavin die roten Leuchtstofflampen über die Eckkonstruktion hinaus, damit sich das rote Licht entfalten

---

dem Thema *some light on the American landscape* ausgewählt und sollten dem Betrachter eine visuelle Alternative zu Flavins Werk geben. Vgl. Note on the exhibitions, in: Flavin, Fort Worth 1977, S. 34.

<sup>385</sup> Flavin widmete Arbeiten, die im Zuge einer Museumsausstellung entstanden, nicht allein den wissenschaftlichen Mitarbeitern, sondern auch Arbeitern, die am technischen Aufbau der Ausstellung beteiligt waren. Die Arbeit *untitled (to Barry, Mike, Chuck and Leonard)* von 1972–1975 ist z. B. dem Museumspersonal und den Elektrikern gewidmet, die für die Konstruktion des Korridors und die Bestückung der Leuchtstofflampen in der Einzelausstellung des Fort Worth Museum zuständig waren; Mike Dotzenrod und Barry Whistler vom Aufbauteam, sowie Chuck Wallace und Leonard Torres, den Elektrikern. Vgl. Flavin, Fort Worth 1977, S. 70.

<sup>386</sup> Paul Newman verwies darauf, dass wir nicht wissen, warum eine bestimmte Arbeit Barbara Nüsse zugeeignet ist. Vgl. Newman 1999, (S. 42–44), S. 43.

<sup>387</sup> Gemälde: Acryl auf Leinwand, 274,3 x 604,5 cm. Siehe Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphiken, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1997, No. 17.

<sup>388</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 92. Vgl. Flavin, Köln 1973/1974, S. 42–43. Vgl. Sammlung Maenz 1998, S. 54–55.

<sup>389</sup> Der Einfluss Newmans müsste noch näher untersucht werden, da er sehr evident ist. Analogien zu Newmans Skulpturen finden sich rein formal z. B. auch in Flavins Vorschlägen zu Stellwänden. Vergleiche z. B. Newmans Arbeit *ZIM ZUM II* von 1969/1985 mit Flavins Arbeit *untitled* von 1973. Vielleicht benutzte Flavin den Begriff der Ekstase in seiner Zeichnung *the diagonal of personal ecstasy* vom 25. Mai 1963 auch in der Bedeutung von Barnett Newmans Begriff der Ekstase. Zu Newmans Quelle vgl. Armin Zweite: [Barnett Newman], in: Newman 1997, S. 53.



konnte, das ansonsten als schwächste emittierende Quelle der Leuchtstofflampen neben anderen farbigen Lampen ausgelöscht werden würde.<sup>390</sup>

Hatte Flavin seine *proposals* seit den siebziger Jahren in der Regel nicht betitelt, dafür aber mit einer Widmung versehen, so stellt der Titel der Serie "*monument*" for V. Tatlin eine Ausnahme dar, da in diesem Fall die Widmung nicht in Klammern steht. Flavin setzte den Begriff *monument* in Anführungszeichen, was dem Titel eine ironische Konnotation verleiht. Einerseits ist Flavin der Meinung, dass ein Denkmal im traditionellen Sinn in den sechziger Jahren nicht mehr ausführbar sei. "I always use 'monuments' in quotes to emphasize the ironic humor of temporary monuments."<sup>391</sup> Andererseits kann "*monument*" auch als Persiflage zu Wladimir Tatlins Projekt *Denkmal der III. Internationale* aus den zwanziger Jahren<sup>392</sup> gesehen werden – das nicht realisiert wurde. Flavin will und kann, bedingt durch sein Material, kein ewiges Denkmal setzen.

Dieses Beispiel zeigt, dass Flavin im Titel einerseits seine Verehrung für Tatlins Kunst betonte, doch andererseits lässt Flavin zugleich einen ironischen Unterton zu. Die Ambivalenz von Verehrung und ironischer Distanz kann auch in anderen Werken festgestellt werden, wie zum Beispiel in *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*.

Andere Arbeiten scheinen symbolische Assoziationen bezüglich der Konstruktion oder Farbe offen zu legen, wenn Flavin beispielsweise für die Arbeit *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K who reminded me about death)* die Farbe Rot verwendet, die auf das vergossene Blut verweisen mag. Der Titel nimmt Bezug auf die damaligen Morde in Südvietnam.<sup>393</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Flavin im Titel einer *installation in fluorescent light* einerseits die Nüchternheit der Installationen aus industriellen Materialien betont, sei es durch die Beschreibung des Konzepts oder durch die neutrale Form *untitled*. Andererseits verlieh er der Arbeit im Titel durch eine persönliche Widmung

---

<sup>390</sup> Die Ergebnisse seiner Auseinandersetzung mit Newmans Kunst nach dessen Tod zeigte Flavin in zwei Ausstellungen: im Herbst 1970 mit *Dan Flavin: untitled (to Barnett Newman)*, Leo Castelli Gallery, New York, im Frühjahr 1971 mit *untitleds (to Barnett Newman)*, Dwan Gallery, New York.

<sup>391</sup> Zitat von Dan Flavin, aus: Munchnic 1984, S. 2.

<sup>392</sup> 1919 bis 1920 entwickelte Tatlin das Projekt für ein *Denkmal der III. Internationale*, einem in der Neigung der Erdachse stehenden spiralförmigen Turm von ungefähr 400 m Höhe. Obwohl die Arbeit niemals verwirklicht wurde, gilt sie als Schlüsselwerk der Kunst des 20. Jahrhunderts. Vgl. Anatolij Strigalev: Vladimir Tatlin. Eine Retrospektive, in: Vladimir Tatlin. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau / Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Köln 1993, (S. 8–52), S. 30–32.

<sup>393</sup> Vgl. Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 64.

einen subjektiven Aspekt. Die Ambivalenz eines Titels im Zusammenspiel von Neutralität und persönlicher Widmung wurde zu einem wesentlichen Kennzeichen der Kunst Dan Flavins.

Die meisten Widmungen beziehen sich auf Menschen, mit denen Flavin zu dem Zeitpunkt der Entstehung zu tun hatte – sei es privat oder beruflich – oder mit denen er sich theoretisch auseinandersetzte. Gerade anlässlich der Hommage an Künstler konnten inhaltliche Bezüge über Farb- oder Konstruktionswahl festgestellt werden. Im Unterschied zu Widmungen in der traditionellen Kunst, in welcher der Mensch selbst oder ein Gegenstand, der mit ihm in Verbindung steht<sup>394</sup>, dargestellt wird, sind es in Flavins Arbeiten abstrakte Konstruktionsformen oder die immaterielle Lichtfarbe, die auf die Kunst eines Kollegen Bezug nehmen. Andere Arbeiten verweisen durch die Hommage auf eine Ausstellung, zu der derjenige, dem die Widmung gilt, beigetragen hatte. Einige Titel in Flavins Kunstsystem sind Widmungen an Menschen eines politischen Ereignisses, wie *monument for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)*, *untitled (to the young women and men murdered in Kent State and Jackson State Universities and to their fellow students who are yet to be killed)* von 1970 oder *untitled (for a man, George McGovern)*. Flavin steht in diesen Arbeiten Künstlern nah, die Werke in einem politischen<sup>395</sup> und kritischen Zusammenhang sehen, wie zum Beispiel Hans Haacke oder Daniel Buren. Im Allgemeinen ist Flavins Kunst allerdings weniger politisch oder sozial zu interpretieren, sondern in erster Linie ästhetisch, jedoch können politische oder soziale Aspekte auch integriert sein.

#### 2.4.5 Resümee

Dan Flavin fand mit der Leuchtstofflampe ein Material, das seinen künstlerischen Vorstellungen gerecht wurde. Mithilfe des kühlen Materials der Leuchtstofflampe und der nüchternen Konstruktion seiner Lichtkunst gelang ihm, die gestische subjektive Handschrift zu eliminieren, die in seinen frühen Arbeiten im Anschluss an den Abstrakten Expressionismus noch vorhanden war, und trotzdem malerische Momente

---

<sup>394</sup> Maurice Denis malte z. B. ein Gemälde zu Ehren Cézannes, auf dem französische Künstler um ein Stillleben Cézannes gruppiert sind. Vgl. Joan Minguet: Cézanne, Barcelona 1995, S. 21–22.

<sup>395</sup> Das pathetische Denkmal, das bis zum 19. Jahrhundert allgemein üblich war, war für viele Künstler des 20. Jahrhunderts nicht mehr auszuführen. Claes Oldenburg beispielsweise fand zu Monumenten voller Witz und Ironie. Vgl. Mark Rosenthal: "Ungezügelt" Monumente, oder – Wie Claes Oldenburg auszog, die Welt zu verändern, in: Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D. C. / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Bonn / Hayward Gallery, London, Ostfildern 1995, S. 255–263.

Andere Künstler konnten mit konzeptuellen Ausdrucksweisen politisch aussagekräftige Denkmale schaffen, wie Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz mit dem *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* von 1986. Vgl. Carmela Thiele: Skulptur, Köln 1995, S. 165–167.

beizubehalten. Trotz Nüchternheit der Installationen verlieh Flavin diesen persönliche Konnotationen durch die Widmung. Zudem wurde der kontinuierliche Einsatz des Materials der Leuchtstofflampe und deren Setzung im Raum zu Flavins persönlicher "Handschrift" – denn auch die Auswahl und Konzeption blieben subjektive Entscheidungen.<sup>396</sup>

Die Wahl eines Industrieprodukts entsprach dem Zeitgeist der sechziger Jahre. Die Künstler der USA, aber auch Europas, wollten sich der Tradition und der vorhergehenden Kunstrichtung entledigen. Die Neutralität, Nüchternheit und Kühle entsprach den künstlerischen Vorstellungen Flavins und fand darin Parallelen zu jener der so genannten Minimal Art. Im Unterschied zum Action Painting, in dem oft die Farbe Schwarz dominierte, wie es auch für Flavins frühe Aquarelle festzustellen ist, sind die Arbeiten mit farbigen Lampen sehr bunt und fröhlich und weisen diesbezüglich auch Parallelen zur Pop Art auf. Flavin setzte aber auch Lampen mit einem Weißton ein, die viel nüchterner, unspektakulärer und subtiler wirken.

Hatte Flavin die Leuchtstofflampe zuerst in der Kombination mit einem bemalten Holzträger erprobt, stellte er bald fest, dass sich das Alltagsmaterial an der Ausstellungswand behaupten konnte. Er erkannte das konstruktive und das die Lichtwirkung betreffende Potenzial der industriell hergestellten Leuchtstofflampe, welche die Architektur und das Rauminnere einnehmen konnte, und setzte dieses bis zu seinem Lebensende kontinuierlich und ausschließlich für seine Kunst ein. Flavin benutzte die Leuchtstofflampe nicht allein, um ihre Linien zu bestimmten Formen zusammenzusetzen, sondern um einen Raum zu kommentieren. Der Künstler unterstrich Architekturelemente im Raum, die im Normalfall vom Ausstellungsbesucher keine Beachtung erfahren, oder ironisierte die vorhandene Architektur. Dabei transformierte er den Raum, ohne materiell in ihn einzugreifen.

Es war für Flavin eine künstlerische Herausforderung, mit den wenigen Komponenten des standardisierten Materials eine Vielzahl von *proposals* zu schaffen, was ihm, wenn man sein Gesamtwerk bzw. -system überblickt, auch gelang. Trotz eingeschränkten Repertoires erzielte er immer wieder neue Konstruktions- und Kombinationsmöglichkeiten.

Die Neutralität und Nüchternheit, die dem Material der Leuchtstofflampe eigen ist, versuchte Flavin auch in seinem System der gleichwertigen *proposals* zu erzielen, das er bis 1967 entwickelt hatte. Flavin selbst sah mit der Ausformulierung des Systems in

---

<sup>396</sup> Auch der konstante Einsatz des Formats seines Notizblocks sowohl für die Zeichnungen als auch für die Druckgraphiken und der ständige Einsatz eines schwarzen Kugelschreibers für die Zeichnungen unterstützt Flavins Kontinuität im Umgang mit einem bestimmten Material.

seinen Arbeiten keine stilistische Entwicklung mehr. Es konnte festgestellt werden, dass die Arbeiten dem System unterliegen, doch andererseits sind in Flavins *proposals* auch Veränderungen und Entwicklungen zu beobachten, wenn er zum Beispiel mehr Leuchtstofflampen für eine Konstruktionsart anwandte.

Strenge mathematische Grundgegebenheiten und Variationen bestimmen sowohl seine Konstruktionsobjekte als auch die Art der Installation, womit wiederum die Neutralität der Arbeiten betont wird. Doch die Strenge und Neutralität wird durch die Lichteffekte der Lampen relativiert.

Eine Ambivalenz findet sich auch in den Titeln; der kühlen, unpersönlichen, inhaltsleeren Benennung von *untitled* steht eine persönliche Widmung gegenüber, die in den meisten Fällen auf die Zeit des Entstehungsprozesses der Arbeit verweist. Flavins Kunst wird von ambivalenten Gegebenheiten bestimmt.

## 2.5 Fazit: Dan Flavins Kunst und ihre Anknüpfungspunkte an die Moderne

Flavin stellte anlässlich seiner ersten Arbeit mit einer gewöhnlichen Standardlampe, *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, in seinem Essay "... in daylight or cool white" fest<sup>397</sup>, dass die Installation ein künstlerisches Potenzial aufweise; jedoch war er sich nicht sicher, ob es als solches in der Kunstwelt angenommen würde:

The *diagonal*, in the possible extent of its dissemination as common light repeated effulgently across anybody's wall, had potential for becoming a modern technological fetish. But who could be sure how it would be understood?<sup>398</sup>

Flavins Kunst wurde bald von der Kunstwelt akzeptiert und anerkannt, was sowohl die Zahl der Ausstellungsbeteiligungen<sup>399</sup> wie auch die Anerkennung durch Kollegen beweist<sup>400</sup>, sodass das Material der Leuchtstofflampe tatsächlich zu Flavins technologischem Fetisch und zu seiner künstlerischen Ausdrucksweise bzw. "Handschrift" wurde. Flavin machte sich in all seinen Arbeiten das Potenzial der Leuchtstofflampen als Licht- und Dingobjekt<sup>401</sup> zunutze.

An anderer Stelle beschreibt Flavin im Essay *the diagonal of May 25, 1963* als: "a buoyant and insistent gaseous image which, through brilliance, somewhat betrayed its

---

<sup>397</sup> Flavins erste Lichtinstallation *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* ist die einzige Arbeit, zu der sich Flavin ausführlich schriftlich geäußert hat. Damit zeigt sich die Bedeutung dieser Arbeit für den Künstler. Die Erläuterungen finden sich im Essay "... in daylight or cool white" (1964/1965).

<sup>398</sup> Flavin 1964/1965, S. 19.

<sup>399</sup> Vgl. Dector 1989, S. 104.

<sup>400</sup> Donald Judd und Dan Graham, beide Künstler und Kritiker, schätzten Dan Flavins Kunst sehr. Flavin wurde aber auch von Künstlern der älteren Generation anerkannt, wie z. B. von Barnett Newman und Marcel Duchamp.

<sup>401</sup> Vgl. Smith 1999, S. 30.

physical presence into approximate invisibility."<sup>402</sup> In dieser und anderen frühen Arbeiten betrachtete Flavin seine Kunst in erster Linie als Bild, das durch das Licht am Architekturelement entstand. Um 1965 hat er dann, wie er im Aufsatz von 1964/1965 berichtet, ein Gleichgewicht zwischen der Leuchte als Bild (image) und der Leuchte als Objekt (object) schaffen wollen.<sup>403</sup> Schließlich begann Flavin 1965, Lampen in den Raum ragen zu lassen. 1966 revidierte Flavin seine Ansicht von 1964/1965, seine Kunst als Bild (image) interpretieren zu können, da er feststellte, dass in seinen Arbeiten grundsätzlich immer das Objekt präsent war.<sup>404</sup> Objekt und Farbbild waren vereint. Flavin schlug daher als Bezeichnung für seine Arbeiten den Begriff *image-object* vor.<sup>405</sup> Für viele Arbeiten, wie für die Wandarbeiten, scheint der Begriff stimmig zu sein, jedoch nicht für die Werke, in denen zusätzlich der Faktor der farbigen Raumatmosphäre hinzukommt, was Flavin erstmals 1966/1967 in Ausstellungen erprobte. Wahrscheinlich ist dies der Grund dafür, dass Flavin seit 1967 seine Arbeiten als *installations in fluorescent light*<sup>406</sup> bezeichnete. Flavin bediente sich bereits 1967 des Wortes "Installation", das seit den neunziger Jahren<sup>407</sup> als Terminus Installation Art in die Kunstliteratur eingegangen ist.

### 2.5.1 Das Material

Flavin berichtete ferner zu *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*:

There was literally no need to compose this system definitively; it seemed to sustain itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall.<sup>408</sup>

Flavin stellte fest, dass es keines weiteren Mittels als einer Leuchtstofflampe bedurfte, um ein Kunstwerk zu vollenden, denn das Material konnte sich direkt, dynamisch und dramatisch an der Wand behaupten, was im Folgenden näher untersucht werden soll. Flavin deklarierte eine einfache Leuchtstofflampe, installiert auf einer Wand, zu einem Kunstwerk.

Flavins Arbeit ist bezüglich der Präsentation und Konstruktion "directly", da eine einfache und alltägliche Leuchtstofflampe direkt an einer Wand installiert ist. Kein Trägerobjekt muss die Lampe, die aus einer Röhre und einer Halterung besteht,

---

<sup>402</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>403</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 20.

<sup>404</sup> Vgl. Flavin, some remarks, 1966, S. 27–28.

<sup>405</sup> Vgl. Flavin, some remarks, 1966, S. 28.

<sup>406</sup> Vgl. Flavin, some other comments, 1967, S. 23. Vgl. Frances Colpitt: denkmal für das überleben der Frau Reppin, 1966, in: Flavin, Berlin 1999, (S. 22–23), S. 22.

<sup>407</sup> Erstmals erschien die Bezeichnung Installation Art 1978/1979 im Art Index, allerdings lediglich mit dem Verweis "siehe Environment". In der Ausgabe 1993/1994 wurde diese Kunstform das erste Mal definiert. Eine Auflistung von Artikeln über Installation Art wird aufgereiht. Vgl. Reiss 1996, S. 9.

<sup>408</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

halten, sie konnte direkt an der Wand platziert werden. Die Wand und andere Architekturteile, an denen die Lampen befestigt sind, können als Träger interpretiert werden.<sup>409</sup> "The diagonal declared itself"<sup>410</sup>, sie bedurfte im Unterschied zu den *icons* nicht mehr eines konstruierten Trägers oder einer materiellen Bemalung.

Außer der direkten Präsentation ist das Kunstwerk auch auf der inhaltlichen Ebene direkt und unmittelbar, da sich keinerlei Bezug als Inhalt zwischen das Material und den Rezipienten stellt.<sup>411</sup> Dan Flavins Kunst ist selbstreferenziell. In der Selbstreferenz eines Materials der Industriegesellschaft schließt Flavin an Marcel Duchamps Ready-mades von 1912–1917 an, in der Selbstreferenz der Farbe<sup>412</sup> und der Linie an die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts mit Piet Mondrian, Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, El Lissitzky, Barnett Newman und Mark Rothko.

Flavin betonte in einem Interview von 1987, dass er durch die Direktheit und Unmittelbarkeit seiner Kunstwerke beabsichtige, dass keine Meditation und Kontemplation evoziert werde:

There is no hidden psychology, no overwhelming spirituality you are supposed to come into contact with. I like my use of light to be openly situational in the sense that there is no invitation to meditate, to contemplate. It's in a sense a "get-in-get-out" situation. And it is very easy to understand. One might not think of light as a matter of fact, but I do. And it is, as I said, as plain and open and direct an art as you will ever find.<sup>413</sup>

Mit dieser Aussage setzte sich Flavin von der Intention der Künstler der abstrakten Malerei ab, von Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch bis zu Barnett Newman und Mark Rothko, die durch die "Abstraktion"<sup>414</sup> ihrer Bilder Spiritualität und Transzendenz

<sup>409</sup> Als weitere Interpretation könnte die Halterung der Lampe selbst als Träger gesehen werden.

<sup>410</sup> Dan Flavin: Notizbucheintragung vom Freitag, 4. Oktober 1963, zitiert in: *Art in Process* 1966, o. S.

<sup>411</sup> Die Kunsthistorikerin Anne C. Chave dagegen interpretiert die Arbeit *the diagonal of May, 25 1963* im bildlichen Sinne. Die Stärke und die Macht des Mannes sei mit jener der Stromstärke zu vergleichen. Der "heiße Kolben" der Leuchtstoffröhre sei phallisch zu verstehen. Sie geht sogar so weit, den Winkel von 45 Grad mit dem des erregierten Penis' eines Mannes zu vergleichen. Vgl. Anne C. Chave: *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 5, Januar 1990, S. 44–63. Überarbeitet und gekürzt wieder abgedruckt in: Francis Francina (Hg.): *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, London 1992, S. 264–281. Demgegenüber äußerte sich David Batchelor, dass Chave Vergleiche zur Abstrakten Kunst zieht, die so, da allein auf das Bildliche reduziert, nicht zu lesen sind. Vgl. David Batchelor: *Abstraction, Modernism, Representation*, in: Andrew Benjamin / Peter Osborne (Hg.): *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, London 1991, S. (45–57), S. 49.

<sup>412</sup> So wie Farbe von den abstrakten Malern am Anfang des 20. Jahrhunderts eingesetzt wurde, war sie noch nicht von symbolischen Bedeutungen befreit. Vertreter der Abstraktion wie Kandinsky, Malewitsch und Mondrian sprachen der Farbe eine symbolische Rolle zu. Eine neue "Realität" entstand durch die symbolische Bedeutung der jeweiligen Farbe. Vgl. Diane Waldman: Ellsworth Kelly, in: Ellsworth Kelly, *Ausstellungskatalog*, Haus der Kunst, München, New York / München 1997, (10–39), S. 24.

<sup>413</sup> Dan Flavin, in: Michael Gibson: *The Strange Case of the Fluorescent Tube [Interview mit Dan Flavin]*, in: *Art International*, Herbst 1987, (S. 105–110), S. 105. Vgl. Morgan 1989, S. 13.

<sup>414</sup> Blum erläuterte die "Abstraktion" anhand der Kunst von Malewitsch und Mondrian. Ihnen gelang es, die Welt zu abstrahieren und zu reduzieren. Wie bei östlichen Religionen sei es nicht das Ergebnis, welches das Sublime beinhaltet, sondern der Prozess. Vgl. Peter Blum: *Prolog*, in: *In the Quest of the Absolute. Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin, Helmut Federle, Joseph Marioni*, *Ausstellungskatalog*, Peter Blum Gallery, New York, 1996, (S. 5–6), S. 5.

vermitteln wollten. In der modernen Kunst war an die Stelle der Ästhetik des Schönen bzw. der Beschönigung die Ästhetik des Erhabenen getreten.<sup>415</sup> Entgegen Flavins Intention können jedoch in seinen Werken trotz Direktheit des Materials kontemplative Momente der Lichtmalerei empfunden werden<sup>416</sup>, denn in Flavins Kunst vereint sich die Ästhetik des Erhabenen eines Barnett Newman mit der "Anästhetik"<sup>417</sup> eines Marcel Duchamp.

Flavin schreibt in seinem Aufsatz von 1964/1965, dass jeglicher Winkel für die Installation möglich gewesen wäre, doch letztlich wählte er einen aufstrebenden<sup>418</sup> Winkel von 45 Grad, durch den die Arbeit dynamisiert und zugleich im Gleichgewicht gehalten wird. Neben der Direktheit der Diagonalen hatte Flavin eine dynamische Eigenschaft festgestellt.<sup>419</sup>

In der Kunstgeschichte gilt die Diagonale als ein wichtiges Kompositionselement und wurde vor allem in der Kunst des Barock als Kompositionsmittel angewandt, um einem Bild Dynamik zu verleihen. Im 20. Jahrhundert wird die Diagonale schließlich als Linie selbstreferenziell eingesetzt. Dan Flavins Kompositionselement der Diagonale geht auf Künstler der russischen Avantgarde wie Kasimir Malewitsch, El Lissitzky oder Wladimir Tatlin zurück.<sup>420</sup> Flavin hatte sich bereits in den sechziger Jahren mit den Konstruktivisten auseinandergesetzt, als diese in New York allgemein noch nicht bekannt waren.<sup>421</sup> Nach Aussage des Künstlers und Kunstkritikers Dan Graham hat eine Ausstellung in New York Dan Flavin sehr angeregt.<sup>422</sup> Flavins Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus belegt auch seine Sammlung von Zeichnungen der Konstruktivisten. Eine Analogie zu den Titeln von Dan Flavin kann beim

---

<sup>415</sup> Vgl. Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*, 5. Auflage, Stuttgart 1998, S. 88.

<sup>416</sup> Die Empfindung für das Erhabene in Flavins Kunst ist vom "Picknickkorb" des Rezipienten abhängig. Stockebrand berichtet, dass sie noch nie an der Spiritualität in Flavins Kunst gezweifelt habe, ein Freund von ihr konnte sich der Meinung nicht anschließen. Vgl. Stockebrand 1996, S. 9.

<sup>417</sup> Welsch spricht bezüglich der "nicht mehr schönen Künste" der Moderne von einer "Anästhetik". Als prototypisches Beispiel nennt Welsch den Kunstansatz Marcel Duchamps mit seinen Readymades. Vgl. Welsch 1998, S. 37, 192.

<sup>418</sup> Eine von links unten nach rechts oben verlaufende Linie gilt in den westlichen Ländern als aufsteigend, in asiatischen Ländern dagegen würde man diese als fallende Linie lesen.

<sup>419</sup> Jedoch nicht allein die diagonale Position, sondern auch das belebte Licht der Leuchtstofflampe erzielte für *the diagonal of May 1963 (to Constantin Brancusi)* eine lebendige Dynamisierung der Arbeit.

<sup>420</sup> Vgl. Govan 1999, S. 26.

<sup>421</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 209.

<sup>422</sup> Dan Graham sagt in einem Interview, dass die Minimalisten wie Dan Flavin und Sol LeWitt von einer großen Ausstellung der Konstruktivisten beeinflusst waren. Nach seiner Meinung war der Konstruktivismus wichtiger für die New Yorker Künstler als Duchamp; Duchamp sei in Kalifornien bedeutsam gewesen, was auch mit einer dortigen Ausstellung zusammenhängt. Vgl. Interview Teil 2, in: Hans Dieter Huber (Hg.): Dan Graham. Interviews, Ostfildern-Ruit 1997, (S. 23-45), S. 31.

Konstruktivisten László Moholy-Nagy erkannt werden, der sowohl Text als auch Titel in Kleinbuchstaben hielt, wie zum Beispiel im Buch "vom material zur architektur".<sup>423</sup>

Bezüglich der Diagonalen können auch Anknüpfungspunkte zur Kunst der abstrakten Malerei der De Stijl-Künstler gesehen werden. Im Gegensatz zu Theo van Doesburg, der die Diagonale bevorzugte, lehnte Mondrian die Diagonale ab<sup>424</sup>, was Flavin in *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* durch die zwei diagonal verlaufenden Barrieren zu ironisieren scheint.<sup>425</sup> Nicht Vertikale und Horizontale, wie sie für Mondrians abstrakte Gemälde charakteristisch sind, sondern zwei Diagonalen schneiden sich in dem Mondrian dedizierten Werk. Flavin setzte neben der Diagonalen aber auch sehr häufig die Vertikale und Horizontale ein, die oft in einem 90-Grad-Winkel zueinander stehen und repetitiv eingesetzt sind, was an Mondrians Kunst anschließt<sup>426</sup>; auch die Form des Quadrats könnte Flavin von Mondrian übernommen haben.<sup>427</sup>

Aber auch andere Maler, die zeitgleich mit Flavin arbeiteten, hatten sich in Gemälden der selbstreferenziellen Diagonalen bedient, wie zum Beispiel Morris Louis oder Frank Stella.<sup>428</sup> Donald Judd sah in Flavins diagonalen Wandkompositionen eine Relation zu den gemalten Diagonalen auf Morris Louis' Gemälden.<sup>429</sup> Judds These wird unterstützt von Flavins Skizze *for an icon (to Morris Louis)* vom 28. Juni 1963<sup>430</sup>, die eine Leuchtstofflampe diagonal platziert vorsieht und die Flavin dem 1962 verstorbenen Künstler Morris Louis widmete. Die Platzierung der Lampe in der Diagonalen schließt an das Stilmittel der gemalten Diagonale in Louis' Gemälden an.

<sup>423</sup> Vgl. László Moholy-Nagy: von material zu architektur. Faksimile der 1929 erschienen Erstaussgabe mit einem Aufsatz von Otto Stelzer und einem Beitrag des Herausgebers, hg. von Hans M. Wingler, Neue Bauhausbücher, Berlin 2001.

<sup>424</sup> Da van Doesburg die Diagonale einführte, kam es zum Bruch mit Mondrian. Vgl. Andrea Bärmreuther: Der neue Mensch – Die neue Welt, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausstellungskatalog, Altes Museum, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Berlin 1999, (S. 88–106), S. 103. Vgl. Beat Wismer: Mondrians ästhetische Utopie, Baden (Schweiz) 1985, S. 30.

<sup>425</sup> Den Zeichnungen zufolge stand die Konstruktion vor der Widmung an Mondrian fest. Siehe Abb. 30, 32. Die diagonale Konstruktionsform ist somit keine Reaktion auf Mondrians Kunst.

<sup>426</sup> Auf der Aufnahme von Flavins Atelier im Jahr 1966 (Abb. 31) kann an der Wand eine Reproduktion eines Werks aus Mondrians Werkserie *Pier and Ocean* ausgemacht werden, die aus vertikalen und horizontalen Linien besteht. Dies belegt, dass Flavin sich auch mit Mondrians Kunst auseinandergesetzt hat. Unter den amerikanischen Künstlern des Abstrakten Expressionismus war allgemein eine Ablehnung von Mondrians Kunst verbreitet gewesen (Vgl. Zweite 1997, S. 51).

<sup>427</sup> Viele neoplastizistische Gemälde Mondrians besitzen ein quadratisches Format. Ein Zusammenhang kann diesbezüglich auch zu den *icons* gesehen werden; unter ihnen nimmt Flavin im Titel von *icon V (Coran's Broadway Flesh)* wie Mondrian mit *Broadway Boogie Woogie* von 1942/1943 (Gemälde: Öl auf Leinwand, 127 x 127 cm) Bezug zum Broadway in New York.

<sup>428</sup> Flavin erwähnt Frank Stellas Kunst mit jener Jasper Johns' und Barnett Newmans. Ihm gaben die Bilder Stellas mit Pinselstreifen auf ungrundierter Leinwand Anfang der sechziger Jahre neue Aspekte, jedoch musste er selbst zu etwas Anderem finden. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>429</sup> Vgl. Judd 1964, S. 36–38.

<sup>430</sup> Siehe Flavin, St. Louis 1973, Vol. I, No. 13.



Die Widmung kam möglicherweise zustande, als Flavin die diagonale Platzierung an die Werke des damals jüngst verstorbenen Morris Louis erinnerte.

Neben Direktheit und Dynamik schrieb Flavin seiner Diagonale auch Dramatik zu. Dramatische Effekte erhalten Flavins Installationen durch das Licht und den Schatten. Vor allem in farbigen Installationen werden diese geradezu theatralisch. Traditionelle Maler hatten in ihren mimetischen Gemälden der Darstellung von Licht und Schatten besondere Aufmerksamkeit gewidmet, unter anderem der von Flavin verehrte Barockmaler Rembrandt, um Spannung und Dramaturgie im Bild zu erzielen. Künstler der abstrakten Malerei wie Mark Rothko oder Barnett Newman erreichten eine Lichtwirkung bzw. -dramatik allein durch den Farbauftrag und die Farbzusammenstellung.<sup>431</sup> Wie Flavins Installationen präsentieren die Gemälde Rothkos und Newmans Licht auf selbstreferenzielle Art und Weise und ohne jegliche darstellende Konnotation.

In Flavins Installationen und Ausstellungssituationen, die sich auf einen gesamten Raum beziehen, werden neben den Farbreflexionen auf der umgebenden Architektur auch farbige Lichtatmosphären sinnlich erfahrbar. Farbatmosphären wurden als Lichtdramatik bereits in gotischen Kathedralen mithilfe von natürlichem Licht und bunten Glasfenstern geschaffen. Durch das farbige Fensterglas wird das Tageslicht in ein farbiges Licht transformiert, sodass der Kirchenbesucher in ein Licht gehüllt war, das symbolisch für das göttliche Licht stehen sollte. Flavin dagegen wollte mit seiner Lichtdramatik auf das alltägliche Industriematerial der Leuchtstofflampe aufmerksam machen, dem eine gewisse Sinnlichkeit zugesprochen werden kann. Dies hat nichts mit dem göttlichen Licht eines Kirchenraums gemeinsam. Der sinnlichen, erhabenen Wahrnehmung des Lichts steht die Banalität des Alltagsmaterials, des diesseitigen technischen Materials des 20. Jahrhunderts entgegen. In einem zweifachen Widerspruch setzt Flavin somit das Material in seinem letzten Werk in der Kirche Santa Maria Annunciata in Mailand ein (Abb. 89).

Es war für Flavin eine künstlerische Herausforderung, mit den wenigen Komponenten des standardisierten Materials eine Vielzahl von *proposals* zu schaffen. Die Beschränkung auf bestimmte Farben erinnert an Mondrians Bedingung aus den zwanziger Jahren, für seine Kunst nur die drei Primärfarben, Rot, Gelb, Blau, und die drei

---

<sup>431</sup> Newmans Kunst war Arbeit mit und am Material der Farbe, eine Malerei, die im Bild "erschaffen" wird. Vgl. Christine Pries: Einleitung, in: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, (S. 1–30), S. 20. Vgl. Max Imdahl: Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Pries 1989, S. 234–252.

Nichtfarben, Schwarz, Weiß, Grau, zu verwenden<sup>432</sup>, mit denen er eine Vielzahl von Kompositionsvariationen schuf.<sup>433</sup> Auch Künstler der Farbfeldmalerei wie Mark Rothko, Barnett Newman oder Ad Reinhardt hatten für ein Gemälde die Palette auf wenige Farben reduziert. Die Leinwand wurde in Felder von zwei oder mehr Farben unterteilt<sup>434</sup>, jedoch geschah der Farbauftrag dieser drei Künstler auf sehr unterschiedliche Weise.<sup>435</sup> Ähnlich diesen Künstlern verwandte Flavin in der Regel niemals mehr als vier oder fünf Farben, sodass er die vorhandene "Farbpalette" der Leuchtstofflampen innerhalb einer Arbeit reduzierte.

Eine weitere Forderung Mondrians war, sich auf horizontale und vertikale Linien zu beschränken. Auch in der Kunst der Farbfeldmaler Newman und Rothko kann die Betonung der Horizontalen und Vertikalen festgestellt werden, die eine Diagonale ausschließt, was die beiden Künstler auf verschiedene Weise vollzogen.<sup>436</sup> Viele Werke Flavins beschränken sich auf die vertikale und/oder horizontale Ausrichtung, doch Flavin bediente sich zusätzlich der Diagonalen. In Arbeiten, die in den Raum ragen, konnte Flavin die drei Ausrichtungen – vertikal, horizontal und diagonal – in einem Werk vereinen. Beispiele dafür sind die *near-square cornered installations*, in denen die vertikalen und horizontalen Lampen ein Quadrat ergeben, das die Wände der Ecke diagonal miteinander verbindet.

Sobald in einer Arbeit von Flavin vertikale Lichtstreifen in Form der Lampe vor einer mit Licht bemalten Wand<sup>437</sup> oder Ecke liegen, erinnert dies an Newmans Gemälde mit "zips"<sup>438</sup>. Im Unterschied zu Newman, dessen Streifen auf derselben Ebene liegen wie das Farbfeld, befinden sich Flavins Streifen als Konstruktion an der Wand oder im Raum. Dan Flavin äußerte zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit Bedenken, dass die fluoreszierenden Licht-Streifen der Lampen den "zips" Barnett Newmans zu ähnlich werden könnten.<sup>439</sup> Auf die Frage in einem Interview mit dem Künstlerkollegen und

<sup>432</sup> Vgl. Thorsten Scheer / Anja Thomas-Netik: Piet Mondrian. Rot, Gelb, Blau, Frankfurt a. M. / Leipzig 1995, passim. Vgl. Hans Locher: Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik, Berlin/Bern 1994, passim.

<sup>433</sup> Vgl. Mondrian, Den Haag / Washington / New York, Bern 1995, passim.

<sup>434</sup> Vgl. Waldman 1997, S. 28.

<sup>435</sup> Zu den drei Künstlern vgl. Erich Franz: Gegenwart des Absoluten, in: In the Quest of the Absolute, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York, 1996, (S. 7–29), passim.

<sup>436</sup> Während Rothko horizontale Farbbänder in ein vertikales oder nahezu rechteckiges Feld eingefügte, unterteilte Newman um 1950 horizontal ausgerichtete Gemälde durch schmale vertikale Streifen, den so genannten "zips". Vgl. Diane Waldman: The Farther Shore of Art, in: Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / The Museum of Fine Arts, Houston / Walker Art Center, Minneapolis / Los Angeles County Museum of Art, New York 1978, (S. 16–71), S. 54.

<sup>437</sup> Die auf einer gesamten Wand installierte Arbeit *the nominal three (to William of Ockham)* erinnert an Newmans großformatige Bilder, die durch vertikale schmale Streifen unterteilt sind.

<sup>438</sup> "Zip" (englisch) heißt übersetzt 1. Schwirren, Zischen; 2. "Schmiss", Schwung.

<sup>439</sup> Vgl. Stockebrand 1996, S. 5: Flavin verehrte Barnett Newmans Kunst von Anfang an. Sie verband eine jahrelange Freundschaft, sie sahen sich regelmäßig und jeder war mit dem Werk des anderen sehr vertraut.

Freund Michael Venezia, warum er für seine erste Arbeit eine Diagonale gewählt hätte, antwortete Flavin, dass sein Werk dadurch nicht mit dem von Barnett Newman verwechselt werde<sup>440</sup>, was sicherlich auch mit einem ironischen Augenzwinkern gemeint war, denn bezüglich des Materials sind die Arbeiten sehr unterschiedlich.

### 2.5.2 Die Lichtmalerei

Einerseits brach Flavin durch die Realisation von *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* mit der traditionellen europäischen Malerei und mit den amerikanischen Kunstrichtungen des Abstrakten Expressionismus und New Realism, andererseits hatte die Auseinandersetzung mit diesen den radikalen Schritt vorbereitet, was anhand Flavins Kunst Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre ersichtlich ist. Mit *the diagonal of May 25, 1963* verzichtete Flavin auf die zuvor noch angewandten malerischen Ausdrucksmittel des konstruierten Trägers, des materiellen Farbauftrags und der künstlerischen Handschrift, und platzierte eine einfache gelbe Lampe der alltäglichen Beleuchtung an einer gewöhnlichen Wand seines Ateliers.

Das Objekt aus Leuchtstofflampen ist in Flavins Kunst selbstreferenziell und in gewisser Weise autonom, da es allein aus einer Lampe besteht und nur auf diese verweist. Doch besteht Flavins "Material" nicht allein aus der Konstruktion mit Leuchtstofflampen, sondern auch aus dem Architekturelement und dessen Umgebung, die durch das Licht und die Konstruktion integriert werden. Anhand *the diagonal of May 25, 1963* beschrieb Flavin begeistert die Lichtwirkung auf dem Architekturelement der Wand.

Regard the light and you are fascinated – practically inhibited from grasping its limits at each end. While the tube itself has an actual length of eight feet, its shadow, cast from the supporting pan, has but illusively dissolving ends.<sup>441</sup>

Ausgehend von der Lichtquelle nimmt die Intensität des an der Wand reflektierten Lichts in zarten Farbnuancen immer mehr ab.<sup>442</sup> Ein eindeutiges Ende der Lichtmalerei ist nicht auszumachen. Neben der Reflexion des gelben Lichts an der Wand findet sich nahe der Halterung der Schatten, der, wie Flavin feststellt, in seiner Begrenzung im Gegensatz zu der Lampe nicht eindeutig zu definieren ist.<sup>443</sup> Flavin erzielt mit einer

---

<sup>440</sup> Vgl. Stockebrand 1996, S. 5. Nach Steve Morse kann das Interview im Estate nicht aufgefunden werden. Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997. Vgl. Michael Venezia: A Conversation, in: *Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin. A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa (Tex.), May 5 and 6, 2001, Marfa 2002*, S. 101–110.

<sup>441</sup> Flavin 1964/1965, S. 19.

<sup>442</sup> Wird die Arbeit bei Tageslicht betrachtet, sind die Reflexionen ganz zart, ohne Tageslicht intensiver und somit im gesamten Raum zu sehen.

<sup>443</sup> Der Schatten, der durch die Halterung der Lampe entsteht und als schmales Farbfeld neben der Lampe auf dem gelben monochromen "Wandbild" liegt, ist Cyanblau – die Komplementärfarbe zu Gelb,

einzigsten Lichtfarbe zwei Farben als monochrome Farbfelder auf der Wand. Bei Arbeiten mit mehreren Farben erzielen die Lichtfarben Mischungen und schaffen sehr zarte Übergänge, wie es im Kapitel zur Kunsterfahrung für *untitled (for Ksenija)* exemplarisch beschrieben wurde.

Flavin widmete die Diagonale in Gelb dem rumänischen Bildhauer Constantin Brancusi, da er einen Zusammenhang zu Brancusis *Säule ohne Ende* von 1937–1938<sup>444</sup> bemerkte, die er sehr bewunderte<sup>445</sup>. Beide Kunstwerke scheinen die offensichtliche Längenbegrenzung zu transzendieren.<sup>446</sup> Brancusi erreichte eine Transzendenz durch die Länge der Säule, die sich in scheinbar endloser Wiederholung gleicher Teile in den Himmel erhob, Flavin durch die Verwendung der Leuchtstoffröhre, deren Licht die Grenzen der Röhre auflöste.

Laut Marianne Stockebrand erinnern die durch das Licht erzeugten Farbfelder, die zart ineinander übergehen, an Mark Rothkos Kunst. Sie erzählt von einer Begegnung mit einem Korridor von Flavin in der Guggenheim-Ausstellung, der auf sie wie eine dreidimensionale Variante eines Gemäldes von Rothko gewirkt habe.<sup>447</sup> Während Rothko in seinen Bildern aus Farbfeldern durch den zarten materiellen Farbauftrag in der Wahrnehmung des Betrachters ein leuchtendes Licht erzeugt, arbeitet Flavin mit leuchtenden, immateriellen Lichtfarben. Nach Marianne Stockebrand hat zwar Barnett Newman mehr Einfluss auf Flavin gehabt, doch gibt es evidente Ähnlichkeiten zu Mark Rothkos Arbeiten. Es war eine andere Generation und ein anderes Medium nötig, um die Farbe von der Leinwand zu befreien und in den Raum ausbreiten zu lassen.<sup>448</sup> Im Gegensatz zu Newman und Rothko kann Flavin beim Farbauftrag vollkommen auf traditionelle Mittel verzichten.<sup>449</sup>

---

wenn ein Tageslichtspektrum im Raum vorherrscht; ohne Tageslichtspektrum ist die Farbe des Schattens ein dunkles Gelb.

<sup>444</sup> Skulptur: Vergoldeter Stahl, Höhe 30 m, Tîrgu-Jiu, Rumänien.

<sup>445</sup> Vgl. Puvogel 1991, S. 3.

Beide Kunstwerke wirken gerade durch ihre Einfachheit. Im Gegensatz zu Brancusis Holzsäule war an Flavins Arbeit wenig künstlerische Arbeit notwendig gewesen. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 19.

<sup>446</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 19. Ein eingehender Vergleich der beiden Arbeiten findet sich in der Magisterarbeit der Autorin.

<sup>447</sup> Vgl. Stockebrand 1996, S. 6.

<sup>448</sup> Stockebrand 1996, S. 6.

<sup>449</sup> Bezüglich der zarten Farbnuancen stehen Flavins Licht-Installationen auch jüngeren monochromen Farbfeldmalereien nahe, wie z. B. Günther Förgs *Wandmalerei* von 1991 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a. M. Zwei spiegelsymmetrische Wände des Treppenaufgangs wurden mit jeweils zwei komplementären, monochromen Farbfeldern bemalt. An den gegenüberliegenden weißen Wänden entstehen durch das Tageslicht farbige Reflexionen, die immaterielle Qualität besitzen. Während in Günther Förgs Werk gleichzeitig Bild und Umfeld hervorgehoben werden, gelingt Flavin die Einheit von Licht-Bild und Umgebung. Doch wie Flavin 1966 betonte, bestanden seine Arbeiten nicht allein aus Licht-Bildern, sondern stets auch aus Objekten.

Als Flavin zu der Installation von *untitled (for Professor Klaus Gallwitz)* nach Frankfurt kam, war er selbst von der Farbwirkung an den Wänden begeistert und kommentierte humorvoll, dass Barnett Newman sicher eifersüchtig geworden wäre, wenn er die entstandenen Farbfelder gesehen hätte.<sup>450</sup> Flavin verwies damit selbst auf einen Zusammenhang zwischen seinen Farblicht-Feldern und Barnett Newmans Farbfeldmalerei. Sowohl in Newmans Gemälden als auch in Flavins Lichtinstallationen kann der Betrachter Farbe als selbstreferenziell erfahren, bei Newman materielle Farbe aus Pigmenten, bei Flavin immaterielle Lichtfarbe. Während in Newmans oder Rothkos Bildern Licht durch die Farben aktiviert wird<sup>451</sup>, gelang Flavin in seinen Installationen eine Verbindung von Licht und Farbe, die über das Objekt hinausgeht und sich im Raum ausbreitet.<sup>452</sup> In Installationen, die auf einen Gesamtraum bezogen sind, taucht der Betrachter sogar in ein Farbvolumen ein, das die Wahrnehmung des Betrachters entscheidend beeinflusst. Kann der Betrachter bei Newmans Kunst einen Simultan-contrast der subtraktiven Farbmischung erleben, so erfährt er in Flavins Lichtfarbatmosphären Farbereignisse der additiven Farbmischung – eine neue Errungenschaft für die Kunstgeschichte.

### 2.5.3 Die Konstruktion

Flavin setzte mit der Röhre eine dreidimensionale selbstreferenzielle "Linie" in den Raum. Nach Barbara Rose sei es Dan Flavin gelungen, eine Zeichnung in die dritte Dimension zu übersetzen; die Kombinationen der Leuchtstofflampen seien nicht allusive oder illusorische Zeichen auf der ebenen Oberfläche, sondern Lichtlinien, die im aktuellen Raum konkret und greifbar sind.<sup>453</sup> Vor allem in den Entwurfszeichnungen

---

<sup>450</sup> Dan Flavin auf der Pressekonferenz in der Städtischen Galerie im Städel am 25.02.1993. Freundliche Mitteilung von Frau Janneke de Vries, Frankfurt a. M., 06.01.1994.

<sup>451</sup> Nach James Turrell kommt Licht aus den Bildern heraus, wenn man auf ein Gemälde von Rothko oder Newman blickt. Sie sind entmaterialisiert. Vgl. Richard Flood / Cari Stigliano: Interview with James Turrell, in: *Parkett*, No. 25, September 1990, (S. 94–98), S. 95.

<sup>452</sup> In der Literatur wird betont, dass Newman mithilfe der Größe des Bildformats versuchte, die Grenze zwischen Bild und Raum aufzuheben, sodass der Betrachter integriert wird. Vgl. Bering 1993, S. 147–154. Vgl. Karl Ruhrberg: Barnett Newman. Dem Grenzenlosen gegenüber, in: *Künstler. Kritisches Lexikon für Gegenwartskunst*, Ausgabe 19, München 1992. Vgl. Raimund Stecker: Die Kunst ums Licht, in: James Turrell. *Perceptual Cells*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1992, S. 82–86. Vgl. Harold Rosenberg: Barnett Newman, New York 1978.

Doch Newman betonte diesbezüglich 1970, kurz vor seinem Tod, dass er nicht über Kritiker glücklich sei, die seine großen Gemälden als Environment bezeichnen, in dem der Betrachter ein Bestandteil des Gemäldes werde. Letztlich würden seine Gemälde der Umgebung feindlich gegenüberstehen. Vgl. Barnett Newman: Interview with Emile de Antonio, 1970, wieder abgedruckt in: John P. O'Neill: Barnett Newman. *Complete Writings and Interviews*, New York 1990, (S. 302–308), S. 306–307.

<sup>453</sup> Vgl. Barbara Rose: Dan Flavin, in: *A New Aesthetic*, Ausstellungskatalog, Gallery of Modern Art, Washington D. C. 1967, (S. 8–20), S. 11.

wird der Umgang mit der Linie im Raum sehr deutlich, wenn ein einfacher Strich die Lampe ersetzt.

In der abstrakten Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts gelangten nicht nur die Farbe und die Form zur Selbstreferenz, sondern auch die Linie. Als ein selbstreferenzielles, konstruktives Element findet sich die Linie zum Beispiel bei Alexandr Rodtschenko, Kasimir Malewitsch und El Lissitzky.<sup>454</sup> Bezüglich der selbstreferenziellen farbigen Linie in Flavins Kunst können Relationen zu jenen in Mondrians Spätwerk<sup>455</sup> gesehen werden. Im Unterschied zu Mondrian, der eine farbige Linie auf die zweidimensionale Fläche einer Leinwand malte, setzte Flavin eine farbige "Linie" in den Raum.

Der russische Konstruktivist Rodtschenko verlieh der Linie einen autonomen Charakter und definierte eine Theorie der Linie, *Liniizm (Linearismus)*.<sup>456</sup> In einer Skizze<sup>457</sup> für die Einbandgestaltung der unveröffentlichten Abhandlung *Liniizm* machte Rodtschenko den Vorschlag, eine von links oben nach rechts unten absteigende diagonale Linie in die rechteckige Form des Blattes zu setzen. Flavins autonome Zeichnung der Diagonalen auf schwarzem Papier<sup>458</sup> aus den sechziger Jahren, die entgegengesetzt von links unten nach rechts oben verläuft, erinnert an diese Idee Rodtschenkos.<sup>459</sup>

Unter den Konstruktivisten verehrte Flavin besonders Wladimir Tatlin, mit dessen Kunst er sich schon früh auseinandersetzte. Dies belegen erste Entwürfe von 1963 und erste Realisationen von 1964 für die Serie "*monument*" for V. Tatlin. Einige

<sup>454</sup> Doch wurde der Linie in der abstrakten Kunst auch eine symbolische Bedeutung zugesprochen, zum Beispiel in der Kunst von Wassily Kandinsky. Er sah die Linie auch als Ausdrucksform von seelischen Stimmungen.

<sup>455</sup> Zu Mondrians Spätwerk vgl. Joop Josten / Angelica Zander Rudenstine: Katalog, in: Piet Mondrian 1872–1944, Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, Den Haag / National Gallery of Art Washington D. C. / The Museum of Modern Art, New York, Bern 1995, (S. 87–311), S. 288–294. Das Spätwerk *Broadway Boogie Woogie* von 1942–1943 befindet sich seit 1943 im Besitz des New Yorker Museum of Modern Art. Flavin kannte somit dieses Werk, da er zeitweise in diesem Museum arbeitete. Zu Mondrians Werk siehe The Museum of Modern Art New York 1984, S. 123–124.

<sup>456</sup> Eine der bedeutendsten Attribute des malerischen Ausdrucks ist nach Magdalena Dabrowski immer die Linie gewesen. Sie ist die Grundlage jeder Zeichnung. Rodtschenko gelang in seiner Kunst die Isolation der Linie als ein unabhängiges Charakteristikum des Kunstwerks. Dies führte zur Entwicklung eines neuen Systems, dem "Linearismus". Vgl. Magdalena Dabrowski: Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, in: Aleksandr Rodchenko, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1998, (S. 18–49), S. 34.

<sup>457</sup> Alexandr Rodtschenko, *Sketch for the cover of "Linearism", an unpublished treatise by Rodchenko* von 1920; Federzeichnung: Tusche auf Millimeterpapier. Siehe Rodchenko 1998, S. 162, No. 33. Rodtschenko machte auf der Zeichnung vier Vorschläge, einer davon zeigt eine einfache Diagonale.

<sup>458</sup> Auch bezüglich des schwarzen Papiers kann ein Vergleich zu Rodtschenkos Kunst eventuell schlüssig sein, der in einer Phase die weiße Linie im Kontrast zu einem schwarzen Untergrund setzte. Vgl. z. B. *Construction no. 128 (Line)* von 1920; Öl auf Leinwand, 62 x 53 cm, Abb. in: Rodchenko, New York 1998, Nr. 37.

<sup>459</sup> Ein Entwurf mit einer diagonalen "Neon"-röhre (von links oben nach rechts unten) findet sich auch bei dem Lichtkünstler Stephen Antonakos. Siehe Stephen Antonakos, *Neons and Works on Paper*, Ausstellungskatalog, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.) 1984, S. 45.

Arbeiten der Serie beziehen sich mit einer turmartigen Konstruktion auf die Form von Tatlins *Denkmal der III. Internationale* von 1919–1920, das niemals verwirklicht werden konnte und nur als Modell existierte<sup>460</sup>; die Arbeit "*monument*" for V. Tatlin VII von 1964 (Abb. 75 a) bezieht sich laut Flavin<sup>461</sup> auf Tatlins Flugmaschine *Letatlin*<sup>462</sup>.

Eckkonstruktionen, wie *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)*, die eine Ecke überspannt, erinnern an Tatlins Eck-Konter-Reliefs<sup>463</sup>, die eine Synthese aus Malerei, Skulptur und Architektur<sup>464</sup> sind. Tatlin hatte gemäß seiner Forderung "wirkliches Material in einen wirklichen Raum" die *Eckkonterreliefs* von einem Rahmen und Träger entbunden. Entsprechend löste Flavin die Leuchtstofflampe von der Wand und setzte sie als Konstruktion in den Raum. Im Unterschied zu Tatlins Kunst vermochte Flavin, nicht allein durch die Konstruktion, sondern zusätzlich durch das Licht, die Raumecke bzw. den Gesamtraum einzunehmen. Während Tatlin den wirklichen Raum durch wirkliche Materialien betonen wollte und jegliche Illusion ablehnte, veränderte Flavin mithilfe des Lichts den Raum und konnte mithilfe der Lichtwirkung dessen Kanten illusionistisch auflösen.

Flavin selbst sah sich in der Nachfolge der russischen Konstruktivisten:

Thus far, I have made a considered attempt to poise silent electric light in crucial concert point to point, line by line and otherwise in the box that is a room. This dramatic decoration has been founded in the young tradition of a plastic revolution which gripped Russian art only forty years ago. My joy is to try to build from that "incomplete" experience as I see fit.<sup>465</sup>

Allerdings ist Flavins Anschluss an den Konstruktivismus ohne dessen politischen und utopischen Anspruch.<sup>466</sup> Ein wichtiger Aspekt wurde hingegen die Ironie.<sup>467</sup>

---

<sup>460</sup> *Modell des Projekts für das Denkmal der III. Kommunistischen Internationale*, Holz, Sperrholz, Blech, konstruktive Elemente und Befestigungselemente aus Metall (Achse zur Befestigung der Innenräume, Schrauben, Nägel, Profilaufgaben u. a.), Ölpapier, Bindfaden. Ölanstrich; Ölpapier (zur Darstellung von Glas) mit Tuschelinien, 497 cm. Siehe Vladimir Tatlin. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Staatliche Tretyakov-Galerie, Moskau / Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Köln 1993, No. 402, S. 261.

<sup>461</sup> "*Monument 7* in cool white fluorescent light memorializes Vladimir Tatlin, the great revolutionary, who dreamed of art as science. It stands, a vibrantly aspiring order, in lieu of his last glider, which never left the ground." Dan Flavin: *The Artists Say*, in: *Art Voices Magazine*, Summer 1965; wieder abgedruckt in: Flavin 1973/1974, S. 84.

<sup>462</sup> *Gerät mit Rumpfbespannung, "Letatlin" Nr. 1*, Holz und Stoff, Spannweite 8 m, Tragfläche 8 m<sup>2</sup>, Gewicht 32 kg. Siehe Tatlin 1993, No. 575, S. 289.

<sup>463</sup> Nach Michael Newman waren Dan Flavin sicherlich die *Eckreliefs* von Vladimir Tatlin bekannt. Vgl. Newman 1999, S. 42–43.

<sup>464</sup> Vgl. Jean-Claude Marcadé: Über die neue Beziehung zum Material bei Tatlin, in: Jürgen Harten (Hg.): Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung (Ein internationales Symposium), Köln 1993, (S. 28–36), S. 34. Während Picasso 1913 das Relief vom Rahmen befreite, der es vom realen Raum abgegrenzt hatte, löste Tatlin 1917 das Materialrelief von der Wand, indem er es in einer Zimmerecke anbrachte.

<sup>465</sup> Flavin 1965, S. 84. Vgl. Rainer Crone / David Moos: Tatlin und Flavin, in: Harten 1993, S. 266–271.

<sup>466</sup> Tatlin verlangte z. B. mit der Maxime "Die Kunst ins Leben", "Die Kunst in die Technik", dass sich die Kunst aktiv am Leben beteiligen solle, wie Politik, Wirtschaft, Technik, Wissenschaft oder Produktion. Vgl. Strigalev 1993, S. 35.

### 2.5.4 Die Ironie

The radiant tube [sc. von *the diagonal of May 25, 1963*] and the shadow cast by its supporting pan seemed ironic enough to hold alone.<sup>468</sup>

Als Flavin sich 1963 für die Leuchtstofflampe als Material entschied, bestand in New York ein Kunstklima, in dem ironische Gesten allgegenwärtig waren.<sup>469</sup> Künstler des New Realism beispielsweise, zu deren Werken Flavins Dosen-Konstruktionen Parallelen aufzeigen, stellten in ihren Arbeiten auf ironische Art und Weise die malerische Geste des Action Painting auf die gleiche Stufe wie Alltagsgegenstände, sodass die banalen alltäglichen Dinge ebenbürtig zu der Geste der hohen Kunst standen.<sup>470</sup> Die Grenze zwischen hoher und niedriger Kunst wurde hinterfragt und aufgehoben.

In der ironischen Geste der Kontextverschiebung eines maschinell gefertigten Gegenstandes vom Alltag in das Kunstsystem schließt Flavin, wie die New Realists, die auch als Neo-Dadaisten bezeichnet werden, an den Dadaisten Marcel Duchamp an. Duchamp hatte mit den Readymades<sup>471</sup>, als erster Künstler einen industriell produzierten Gegenstand vom Alltags- in den Kunstkontext überführt. Duchamp vollzog diesen Akt nicht in erster Linie, um ein neues selbstreferenzielles Material in die Kunst einzuführen<sup>472</sup>, sondern um die Produktion und Vermarktung der Kunst zu hinterfragen; dies mithilfe von Nicht-Kunst, ganz in dadaistischer Ausdrucksweise.<sup>473</sup> Barbara Rose berichtet, dass sie Flavins Lichtkunst zuerst als eine Duchamp'sche

<sup>467</sup> Tatlin wie auch die anderen Konstruktivisten sahen ihre Kunst als eine "ernste" Angelegenheit, im Gegensatz zum Dadaismus, dem die Ironie als wesentliches Merkmal eigen war. Zu Tatlin vgl. Strigalev 1993, S. 30.

<sup>468</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>469</sup> Der Verzicht auf traditionelle Mittel sowie die ironische Ausdrucksweise lag nicht allein der damaligen New Yorker Kunstszene zugrunde, sondern auch der europäischen, wie z. B. dem *Nouveau Réalisme* in Frankreich.

<sup>470</sup> Jasper Johns vollzog den umgekehrten Schritt, indem er die Form von einfachen Bierdosen oder Glühlampen in Bronze gießen ließ und entsprechend dem Alltagsgegenstand bemalte. Johns wollte die "Identitätskrise" zwischen einem faktischen Gegenstand und dessen Imitation im Kunstwerk vor Augen führen. Vgl. Imdahl 1981, S. 79; vgl. Lauter 1993, S. 271.

Flavin nannte Jasper Johns neben Newman und Stella in dem Zitat, in dem er die Kunst erwähnte, die 1961 für ihn neu war, von der er sich dann allerdings abwandte, um zu seiner Kunst zu finden. Vgl. Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>471</sup> Das Wort "ready-made" stammt aus dem New Yorker Sprachgebrauch, es bezieht sich auf die Konfektionsbekleidung ("ready-made garments"). Nach Craig Adcock war Duchamp unter anderem deshalb von dem Begriff fasziniert, da er damit andeuten konnte, dass Kunstwerke reiner Schein waren, und dass die Bewertung von Systemen abhing, die auch nicht seriöser als Mode waren. Vgl. Craig Adcock: Marcel Duchamp als Mittler zwischen Europa und Amerika, in: Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, 1986, (S. 25–36), S. 26.

<sup>472</sup> Vgl. Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst, in: *Kunstforum International*, Vol. 125, Januar/Februar 1994, S. 50–58.

Ades und andere meinen jedoch, dass die Faszination durch industrielle Produkte auch ein Grund für die "Entstehung" der Readymades gewesen sei. Vgl. Dawn Ades / Neil Cox / David Hopkins: Marcel Duchamp, London 1999, S. 152.



Geste angesehen hatte, doch dann revidierte sie diese Aussage; Flavin hat ihrer Ansicht nach die Leuchtstofflampe gewählt, da sie für ihn ein günstiges Material war, und er gedacht habe, dass man sie nicht mit einem Fundobjekt assoziieren würde. "They were chosen in other words for their neutrality and availability."<sup>474</sup>

Flavin hatte Duchamp bereits 1966 erwähnt<sup>475</sup> und nannte die Readymades 1989 explizit als eine Inspirationsquelle, doch wollte Flavin mit seiner Geste keine politische Wirkung hervorrufen.

Another maturing source [sc. neben der Kunst Pollocks und de Koonings] of interest became Marcel Duchamp's "objectified" ready-mades. As ever, I had to develop a simple, straight-forward, constructive, mediumistic approach away from his seeming off-putting art political positionings.<sup>476</sup>

In der Literatur werden die von Flavin eingesetzten Leuchtstofflampen oft mit den Readymades Duchamps verglichen oder sogar gleichgesetzt. Es ist zuzustimmen, dass die Kontextverschiebung der Leuchtstofflampe durch Flavin in der historischen Nachfolge von Duchamps Readymades zu sehen ist, jedoch sind die von Flavin eingesetzten Lampen nicht mit Duchamps Objekten gleichzusetzen. Duchamp wählte ein Readymade im Alltag "zufällig"<sup>477</sup> aus und erwarb<sup>478</sup> es. Er signierte sie, im Fall von *Fountain* von 1917<sup>479</sup> mit einem Pseudonym, und präsentierte sie anschließend im

473 Nach Heinrich Klotz waren die Readymades vorerst "intelligente dadaistische Zwischenrufe". Vgl. Klotz 1994, S. 34.

474 Rose, Flavin, 1967, S. 34.

475 "One's proposal challenges what one thinks art might become (even its existence). Asking out about whether or not art exists has developed into an intellectual pose after Duchamp's lead. It is gilding the ego and not worth much to one's." Flavin, some remarks, 1966, S. 28.

476 Flavin, some more information, 1989, S. 45.

477 Nach Neal Benezra setzte Duchamp den Zufall bewusst ein, und er findet sich in den wenigen von ihm bezeichneten Readymades. Vgl. Neal Benezra: Die Misere der Schönheit, in: *Beauty Now – Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C. / Haus der Kunst, München, Ostfildern-Ruit 1999, (S. 17–38), S. 22.

478 Nach neusten Untersuchungen durch Rhonda Roland Shearer sollen die Readymades minimal verändert worden sein. Vgl. Leslie Camhi: Did Duchamp Deceive Us?, in: *ARTnews*, Vol. 98, No. 2, Februar 2000, S. 98–102. Der Mitarbeiter Thomas Girst stellte 2001 neuste Forschungsergebnisse auf der Duchamp-Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vor.

479 Readymade: Porzellanenes Pissoirbecken, 23,5 x 18 x 60 cm, signiert mit R. Mutt 1917 (siehe Janis Mink: Marcel Duchamp 1887–1968, Köln 1994, Frontispiz). Das erste Pissoir war benutzt gewesen. Das früher entstandene *Roue de bicyclette* von 1913 (Readymade: Fahrradrad, Durchmesser 64,8 cm, montiert auf einen Hocker, 60,2 cm hoch, "Original" verschollen; siehe Mink 1994, S. 51) hatte Duchamp nicht als Readymade, sondern für den privaten Gebrauch konzipiert. Eine Replik wurde 1951, fast vierzig Jahre nach seiner Entstehung, zum ersten Mal anlässlich einer Ausstellung gezeigt. Vgl. Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 166–227.

Zur Kunst Duchamps als Objektkunst vgl. Herbert Molderings: Vom Tafelbild zur Objektkunst: Kritik der "reinen Malerei", in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktion*, München 1987, S. 257–288.

Kunstkontext.<sup>480</sup> Die Readymades wurden von Duchamp in einer ganz bestimmten Position ausgestellt, entgegen ihrer ursprünglichen Funktion. Die Schneeschaufel, *In Advance of the Broken Arm* von 1915, wurde mit einem Bindfaden an die Decke gehängt<sup>481</sup>, *Trébuchet* von 1917<sup>482</sup>, ein Garderobebrett, wurde auf dem Boden befestigt, das Pissoir mit dem Titel *Fountain* von 1917 wurde entgegen seiner funktionalen Platzierung umgedreht.<sup>483</sup> Die Afunktionalität ist betont und die Readymades kehrten nicht mehr an ihren ursprünglichen Funktionsort zurück.<sup>484</sup> Flavin dagegen erwarb nicht allein ein vorgefundenes Objekt aus der Industrie und übertrug dieses in den Kunstkontext, sondern er hatte ein Reservoir an Lampenlängen, -farben und -formen zur Verfügung, aus dem er mehrere Leuchtstofflampen<sup>485</sup> zu einer Konstruktion komponierte, die er immer in Beziehung zu einem Architekturelement oder zu einer bestimmten Raumsituationen setzte. Nicht das Objekt aus Leuchtstofflampen, sondern das Diagramm, das die Idee einer temporären Installation festhält, wurde vom Künstler signiert. Nach Ende einer Ausstellung können die Leuchtstofflampen theoretisch in den Alltagskontext zurückkehren, da die Idee im Diagramm fixiert ist, wonach eine Reinstallation jederzeit möglich ist.<sup>486</sup>

Im Gegensatz zu Duchamp, der die Afunktionalität der Gebrauchsobjekte betont, ist Flavins Material noch funktional<sup>487</sup>. Allerdings erfüllt die Leuchtstofflampe nicht mehr ihre Funktion im alltäglichen Sinne, sondern dient als Akzentuierung und immaterielle Bemalung der Architektursituation.

---

<sup>480</sup> Anfangs waren die noch unbenannten Readymades eine private Handlung im Atelier des Künstlers. Die Idee, die Readymades auszustellen, kam Duchamp erst später. Vgl. Ades/Cox/Hopkins 1999, S. 146–147.

<sup>481</sup> Vgl. Ades/Cox/Hopkins 1999, S. 151.

<sup>482</sup> Readymade: Garderobebrett aus Holz und Metall, auf dem Boden befestigt, 11,7 x 100 cm, Original verloren. Siehe Mink 1994, S. 51. Die vierte der acht Editionen befindet sich im Staatlichen Museum Schwerin. Vgl. Marcel Duchamp. *Respirateur*, Ausstellungskatalog, Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern 1995, S. 210.

<sup>483</sup> Duchamp ließ jedoch zu einem späteren Zeitpunkt auch einige Readymades von Handwerkern anfertigen. Vgl. Ades/Cox/Hopkins 1999, S. 164. Nach Duchamps Vorgaben wurde z. B. *Fresh Widow* von 1920 und *Why not Sneeze Rose Sélavy?* von 1921 angefertigt.

<sup>484</sup> Dieter Daniels betont, dass das Wesentliche am Readymade sei, dass es ausgestellt wird, denn erst durch die Ausstellung wird das Objekt zum Readymade, ohne Kunstkontext bliebe es ein simpler Gegenstand. Vgl. Daniels 1992, S. 167.

<sup>485</sup> Lediglich wenige Arbeiten Dan Flavins von 1963 bestehen ausschließlich aus einer Lampe, die anderen mindestens aus zwei Lampen.

<sup>486</sup> Flavins Installationen sind vom Künstler mithilfe der Diagramme jederzeit wiederherstellbar. Freundliche Mitteilung von Herrn Jochen Poetter, damals Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und Organisator einer Dan Flavin-Ausstellung 1989, in einem Brief vom 05.10.1994.

<sup>487</sup> "Flavins Verwendung der kommerziell erhältlichen und dennoch spezifischen Ready-made-Lampen belegt die geschichtliche Bedingtheit seines Beitrags. Seine Reaktion auf das Ready-made ist die Negierung von dessen Funktionsverweigerung – schließlich dient die Neonröhre [sic] noch immer als Leuchtkörper." Newman 1999, S. 44.

Es sei in diesem Zusammenhang noch vermerkt, dass Marcel Duchamp einer der ersten Förderer von Dan Flavins Kunst war<sup>488</sup>, worin Dieter Honisch einen Zusammenhang mit Flavins plötzlichem Bekanntheitsgrad sieht.<sup>489</sup>

"The radiant tube and the shadow cast by its supporting pan seemed ironic enough to hold alone."<sup>490</sup> Eine andere Interpretationsmöglichkeit dieser Aussage bezieht sich auf die Farbfeldmalerei Barnett Newmans, die durch Flavins Kunst einerseits erweitert und andererseits zugleich ironisiert wird. Flavin soll die Kunst Barnett Newmans sehr geschätzt haben.<sup>491</sup> Doch Anfang der sechziger Jahre, als Flavin sich mit der Kunst "all der anderen" auseinandersetzte, konnte Barnett Newmans Spiel von einfach gemalten Vertikalstreifen auf großem Format ihm keinen passenden Anknüpfungspunkt geben;<sup>492</sup> er musste zu einer eigenen, innovativen Ausdrucksform finden. Wie Newman zeigte Flavin ein im Sinne der Mimesis inhaltsleeres Kunstwerk, das Farbe selbstreferenziell einsetzt.<sup>493</sup> Die *installations in fluorescent light* erweitern die materielle Farbfeldmalerei, da das immaterielle Licht die Wand und den gesamten Raum in immateriellen Farben erstrahlen lässt. Zugleich ironisiert Flavin die Farbfeldmalerei Barnett Newmans aber auch, weil er Farbfelder erzeugt, ohne sich der traditionellen Mittel Leinwand und Farbe zu bedienen und ohne einen künstlerischen, handwerklichen Akt zu vollziehen. Verehrung und Ironie liegen nahe beieinander.

---

<sup>488</sup> Vgl. Ross Skoggard: Flavin "According to His Lights", in: *Artforum*, Vol. 15, No. 8, April 1977, (S. 52–54), S. 54. Im Jahr 1964 erhielt Dan Flavin aufgrund der nachdrücklichen Empfehlung von Marcel Duchamp den Kunstpreis der William & Norma Copley Foundation in Chicago.

<sup>489</sup> Vgl. Dieter Honisch: Dan Flavin, in: Sammlung Marx, Vol. 2, hg. von Heiner Bastian, München/Paris/London 1996, (S. 81–83), S. 81.

<sup>490</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>491</sup> Im Gegenzug schätzte Newman die Kunst Dan Flavins sehr. 1969 reiste Newman nach Ottawa, um die Eröffnungsrede zu Flavins erster Retrospektive zu halten. Die Rede wurde von Brydon Smith aufgezeichnet.

<sup>492</sup> Vgl. Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>493</sup> Durch die scheinbare Inhaltslosigkeit der Bilder beabsichtigte Newman, dass der Mensch bei der Kunstbetrachtung sich seiner selbst bewusst wird. Vgl. Barnett Newman in einem Interview mit David Sylvester in New York am 3. März 1967, in: Rosenberg 1978, S. 246.

### 3 Die Kunst Dan Flavins im Kontext der Minimal Art

There is nothing minimal about the "art" (craft, inspiration or aesthetic stimulation) in Minimal art. If anything, in the best works being done, it is maximal.

John Perreault, 1967<sup>1</sup>

Mit Minimal Art wird in der Literatur<sup>2</sup> eine Kunstrichtung bezeichnet, zu deren Hauptvertretern Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt und Robert Morris zählen.<sup>3</sup> Die Künstler selbst verstanden sich nie als eine Gruppe bzw. als Vertreter einer Gruppe, denn es war keine Gruppe durch sie begründet worden. David Batchelor stellte als Problem der Minimal Art fest, dass diese niemals existiert hätte.<sup>4</sup> Seit erste Erwähnungen einer angeblichen Gruppenbildung in der Kritik aufkamen, lehnten die subsumierten Künstler eine verallgemeinernde Stil- bzw. Gruppenbezeichnung ab. In mehreren Texten distanzieren sich die Künstler von der so genannten Minimal Art, unter ihnen auch Sol LeWitt 1967 in seinen "Paragraphs on Conceptual Art":

Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, rejective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines.<sup>5</sup>

Dan Flavin reagierte auf eine Einladung zu einer Minimal Art-Ausstellung 1967 mit folgenden Worten:

I find the invitation to participate in your untitled "minimal art" exhibition objectionable. I do not enjoy the designation of my proposal as that of some dubious, facetious, epithetical, proto-historic "movement". [...] I look forward to that time when museum people listening to artists, not critics.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> John Perreault: A MINIMAL FUTURE? Union-Made, in: *Arts Magazine*, Vol. 41, No. 3, März 1967, (S. 26–31), S. 30.

<sup>2</sup> Zu wichtigen Publikationen der Minimal Art vgl. Löbke 1996, S. 12–15. Vgl. Frances Colpitt: *Minimal Art. The Critical Perspective*, Michigan 1990. Vgl. Edward Strickland: *Minimalism: Origins*, Bloomington/Indianapolis 1993. Zu einer Zusammenstellung und Erläuterung der wichtigsten Ausstellungen und Aufsätze von 1959 bis 1968 vgl. James Sampson Meyer: *The Genealogy of Minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris*, (Dissertation), Michigan 1997. Vgl. James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London 2001. Als Anthologie vgl. Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver 1968. Vgl. Stemmrich 1995.

<sup>3</sup> Andere Künstler der Ostküste, die der "Gruppe" zeitweise zugerechnet wurden und die mit den fünf so genannten Hauptvertretern in Gruppenausstellungen zu sehen waren, sind u. a. Robert Grosvenor, Walter de Maria, Tony Smith, Robert Smithson, Richard Serra oder Anna Truitt; zu den Minimal Art-Künstlern der Westküste zählen John McCracken, Larry Bell, Ronald Bladen und Fred Sandback. John McCracken gilt heute als einer der Begründer der Minimal Art an der Westküste in Los Angeles. Vgl. Frances Colpitt: Interview with John McCracken, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 4, April 1998, S. 86–93.

<sup>4</sup> Vgl. David Batchelor: *Minimalism (Movements in Modern Art)*, London 1997, S. 6.

<sup>5</sup> Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, (S. 79–83), S. 80.

<sup>6</sup> Flavin, some other comments, 1967, S. 23 (From a reply of June 15, 1967). Es ist anzunehmen, dass es sich um die Ausstellung Minimal Art in Den Haag handelte.

Auch Donald Judd betonte, dass verschiedene Künstler zu einer Gruppe zusammengefasst wurden, die mit Sicherheit keine war. Außer Flavin und ihm hätten sich die Künstler anfangs untereinander gar nicht gekannt.<sup>7</sup> Außerdem widersprach es nach Judd der Gesamtsituation in New York völlig, eine Gruppe zu bilden. Ebenso wie Minimal Art seien Abstrakter Expressionismus und Pop Art Etiketten, die er ablehne.<sup>8</sup>

Auch wenn die Künstler grundsätzlich eine Zuordnung zur so genannten Minimal Art verweigert hatten, hat sich der Begriff der Minimal Art für eine in New York entstandene "Gruppe" in der Kunstgeschichte durchgesetzt und muss daher berücksichtigt und näher untersucht werden. Es erweist sich als sinnvoller, anstelle von einer Gruppe, von einer allgemeinen Stilrichtung in den sechziger Jahren zu sprechen, unter der im Folgenden die Bezeichnung Minimal Art verstanden werden soll.

Jeanne Siegel stellte 1985 fest, dass Mitte der sechziger Jahre die Künstler ein Bedürfnis hatten, ihre Arbeiten zu kommentieren, zu diskutieren und zu erklären, wie es vielleicht zu keiner anderen Zeit der Fall war.<sup>9</sup> Die Minimal Art-Künstler äußerten sich zu ihrer Kunstauffassung und verteidigten ihre eigenen oder die Werke anderer gegenüber Kritikern und Kuratoren. In den meisten Katalogen zu Einzelausstellungen kommen die Künstler selbst, oder auch Künstlerkollegen, zu Wort.<sup>10</sup> Nach Frances Colpitt mag ein Grund für die regen Künstlerkommentare in den sechziger Jahren darin gelegen haben, dass es die erste Künstlergeneration war, die eine akademische Ausbildung erhalten hatte, und so gewöhnt war, sich mit Ideen und Gedanken

---

<sup>7</sup> Judd und Flavin lernten sich Ende 1962 kennen; der Beginn einer lang andauernden Freundschaft. (Vgl. Meyer 1997, S. 42, 49). 1963 oder 1964 machte Flavin Judd mit LeWitt bekannt. (Vgl. Meyer 1997, S. 44.) Carl Andre berichtet, dass er Arbeiten von Donald Judd und Robert Morris das erste Mal 1965 in der Ausstellung *Shape and Structure* der Tibor de Nagy Gallery gesehen hat. Vgl. Eva Renate Meyer-Hermann: Das Phänomen Bodenplastik. Untersuchungen zu einem Formproblem der sechziger Jahre an Werkbeispielen von Carl Andre, Anthony Caro, Franz Erhard Walther und Franz Bernhard, (Dissertation), Bonn 1991, S. 86.

<sup>8</sup> Vgl. Gespräch mit Donald Judd am 01. Februar 1990 an der Ruhr-Universität in Bochum, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, Kunstverein St. Gallen 1990, (S. 39–46), S. 39, 42. Zur Etikettierung von Abstraktem Expressionismus, Pop Art und Minimal Art vgl. Waldman 1997, S. 12.

<sup>9</sup> Vgl. Jeanne Siegel: Introduction, in: Jeanne Siegel (Hg.): *Artwords. Discourses on the 60s and 70s*, Michigan 1985, (S. 1–12), S. 1. Schneemann beklagt die fehlende Differenzierung bei populären Textsammlungen zwischen einerseits intimen und andererseits für die Öffentlichkeit angelegten Schriften. Vgl. Peter Schneemann: *Who's afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, (Rombach Wissenschaft, Reihe Quellen zur Kunst, hg. von Norberto Gramaccini, Vol. 6), Freiburg im Breisgau 1998, S. 7–8.

<sup>10</sup> In nahezu jedem Katalog zu Einzelausstellungen Dan Flavins sind auch Schriften von ihm abgedruckt. Im Katalog von Ottawa z. B. wurde Flavins Aufsatz "... in daylight and cool white" aufgeführt, aber auch Texte des Künstlerkollegen Donald Judd. Im Gegenzug hatte Flavin in den Katalogen zu Einzelausstellungen der Kunst Donald Judds von 1968 und 1975 "einige Bemerkungen" geschrieben.

schriftlich auseinander zu setzen.<sup>11</sup> Ein weiterer Grund lag in den Arbeiten selbst, die erstmals konzeptuell waren und so verbale Erklärungen erforderten. Zudem war nach Colpitt ein Großteil der Kritiker unfähig gewesen, mit den neuen radikalen Werken umzugehen, sodass die Künstler selbst die Rolle von Kritikern annahmen.<sup>12</sup> Eine Reihe von Kompendien<sup>13</sup> ist inzwischen zu der Vielzahl der Schriften erschienen.

In vorliegender Untersuchung wurden Donald Judds Aufsatz "Specific Objects" von 1965<sup>14</sup>, Robert Morris Aufsatzreihe "Notes on Sculpture" von 1966 bis 1969<sup>15</sup> und Bruce Glasers Interview "Questions to Stella and Judd" von 1964<sup>16</sup> besonders berücksichtigt. Diese Texte gelten als wichtige Quelle für das Verständnis der Kunstobjekte der Minimal Art.<sup>17</sup> Interessanterweise setzen sich die Aufsätze und das Interview nicht mit der so genannten Minimal Art auseinander, sondern sind allgemeine Erläuterungen zur Kunst der sechziger Jahre. Dies unterstreicht die Nicht-Existenz einer Gruppe.

Donald Judd gibt in seinem Aufsatz eine Art Definition für die neue Ausdrucksform der von ihm bezeichneten "Specific Objects", die seiner Meinung nach weder der traditionellen Gattung des Gemäldes noch jener der Skulptur zugeordnet werden können<sup>18</sup>; dies entsprach dem Klima in der internationalen Kunst der sechziger Jahre, als traditionelle Gattungen abgelehnt wurden. Als Beispiele des "Spezifischen Objekts"

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch Rainer Fuchs: Gesammelte Geschichten, in: Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein, Wien 1995, (S. 41–56), S. 41–42.

<sup>12</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 4.

<sup>13</sup> Vgl. Stemmrich 1995. Vgl. Siegel 1985. Vgl. Ellen H. Johnson (Hg.): American Artists on Art from 1940 to 1980, New York 1982. Vgl. Kristine Stiles / Peter Selz (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art, London 1996; um nur einige Kompendien zu nennen.

Allein zu der Minimal Art erschienen zahlreiche Aufsätze. Gregor Stemmrich schreibt, dass die seit den sechziger Jahren enorm angewachsene Literatur eine Zusammenstellung erschwere. Vgl. Gregor Stemmrich: Vorwort. Minimal Art – eine kritische Retrospektive, in: Stemmrich 1995, (S. 11–30), S. 20.

<sup>14</sup> Vgl. Donald Judd: Specific Objects, in: *Arts Yearbook*, 8, 1965, S. 74–82; wieder abgedruckt in: Judd, *Complete Writings*, 1975, S. 181–189.

<sup>15</sup> Vgl. Robert Morris: Notes on Sculpture [Part 1], in: *Artforum*, Vol. 4, No. 6, Februar 1966, S. 42–44. Vgl. Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 2, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 2, Oktober 1966, S. 20–23. Vgl. Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Nonsequiturs, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, S. 24–29. Vgl. Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects, in: *Artforum*, Vol. 7, No. 8, April 1969, S. 50–54.

<sup>16</sup> Vgl. Bruce Glaser: Questions to Stella and Judd, in: *Art News*, Vol. 65, No. 5, September 1966, (S. 55–61).

<sup>17</sup> Der Kunstkritiker Michael Fried, der an Clement Greenbergs These des Modernismus – Greenberg sah die Essenz des Modernismus im Abstrakten Expressionismus und lehnte die Minimal Art als Kunst ab – anschließt und die Minimal Art als Kunst nicht akzeptiert, bezieht sich in seinem Aufsatz "Art and Objecthood" ausführlich auf die Aufsätze von Judd und Morris. Vgl. Michael Fried: Art and Objecthood, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, S. 12–23. Eine kritische, historische Sicht auf die Aufsätze von Judd, Morris und Fried nimmt Hal Foster Ende der achtziger Jahre vor. Vgl. Hal Foster: The Crux of Minimalism, in: *Individuals. A Selected History of Contemporary Art 1945–1986*, Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, New York 1986, S. 162–183.

<sup>18</sup> Vgl. Judd 1965; wieder abgedruckt in: Judd, *Complete Writings*, 1975, S. 181. Sowohl Skulptur als auch Malerei sind Gattungen, gegen die Einwände erhoben werden, doch zugleich, wie Judd betont, sind

zählt Judd die Werke verschiedener Künstler auf, neben einigen Künstlern aus New York auch Künstler der Westküste und aus Europa.<sup>19</sup> Als New Yorker Künstler nennt Judd unter vielen anderen John Chamberlain, Robert Morris, Claes Oldenburg, Robert Watts, Frank Stella und Dan Flavin. Heute zählen die Künstler zu den später etikettierten Kunstrichtungen der Minimal Art, des Fluxus und der Pop Art.

Robert Morris zeigt in seiner Aufsatzreihe keine allgemeine Tendenz in der bildenden Kunst auf, sondern bezieht sich vor allem auf seine eigene künstlerische Ausdrucksweise, die er von der zeitgenössischen Kunst abgrenzt.<sup>20</sup> Dabei berücksichtigt er nicht allein das Kunstobjekt, sondern ebenso das Verhältnis zwischen Objekt, Raum und Betrachter. Morris' Aufsätze entstanden parallel zu den verschiedenen Phasen seiner Kunst. Aufsatz 1 bis 3 von 1966–1967 schrieb er während der Minimal Art-Zeit<sup>21</sup>; als er 1969 den Aufsatz 4 verfasste, hatte er sich von der Minimal Art gelöst und zu der Anti-Form gefunden, einer Gegenreaktion auf die Minimal Art.

Im Gegensatz zu Judd, der in der Malerei eine wesentliche Einflussquelle für die in "Specific Objects" erwähnten neuen Tendenzen sah, betrachtete Morris die New Sculpture<sup>22</sup>, mit der er seine Arbeiten bezeichnete, als eine Fortsetzung der traditionellen Skulptur.<sup>23</sup> Der Vergleich dieser beiden theoretischen Ansätze zeigt, dass die Intentionen von zwei angeblichen Hauptvertretern der Minimal Art sehr unterschiedlich waren: Während Morris die Arbeiten als Skulpturen bezeichnete, distanzierte sich Judd von der Zuordnung der Skulptur und Malerei und bevorzugte den Begriff "Spezifische Objekte". Morris distanzierte sich in seinen Aufsätzen explizit von der Kunst und dem Kunstansatz Donald Judds, nach James Meyer attackierte Morris sogar die Kunst seines Kollegen.<sup>24</sup>

Als weiteres wichtiges Zeugnis der so genannten Minimal Art gilt das Radio-Interview "New Nihilism or New Art?", das Bruce Glaser 1964 mit Judd, Stella und Flavin führte. Im Interview diskutierten und begründeten die Künstler ihre neuartige Kunstauffassung. Es ging den drei Künstlern in erster Linie um die Verteidigung ihrer

sie auch Quellen für die spezifischen Objekte. Seine Einwände würden intoleranter wirken, als sie tatsächlich gemeint waren.

<sup>19</sup> Als europäische Werke, die den spezifischen Objekten verwandt sind, nannte Judd Werke von Yves Klein und im dreidimensionalen Bereich Werke von Arman.

<sup>20</sup> Vgl. Batchelor 1997, S. 23.

<sup>21</sup> Vgl. Meyer 1997, S. 219. Vgl. Meyer 1997, S. 223: Eigentlich plante Morris in seiner Aufsatzreihe eine Parodie auf die formalistische Kritik, ganz im Sinne der neo-dadistischen Anfänge Morris', doch nach Anraten von Barbara Rose transformierte er den Text in eine seriöse, formale Analyse.

<sup>22</sup> Der Begriff New Sculpture wird auch für die an die Minimal Art anschließende Richtung verwendet.

<sup>23</sup> Vgl. Fried 1967; deutsch in: Stemmrich 1995, S. 337. Vgl. Batchelor 1997, S. 15.

Hal Foster stellt fest, dass Morris, indem er die Kategorie „Skulptur“ beibehält, implizit Donald Judd widerspreche. Vgl. Foster 1986, S. 172.

<sup>24</sup> Z. B. äußerte sich Morris gegen reliefartige Wandarbeiten – wie sie von Judd ausgestellt waren. Vgl. Meyer 1997, S. 221.

eigenen Kunstwerke. Eine redigierte Fassung dieses Interviews erschien 1966 unter dem Titel "Questions to Stella and Judd" in der Kunstzeitschrift *Art News*.<sup>25</sup> Für die Publikation waren die Passagen mit Flavin auf Wunsch des Künstlers herausgenommen worden.<sup>26</sup> Nach James Meyer war mit diesem Interview die Entstehung einer neuen Kunstrichtung gefestigt worden.<sup>27</sup>

### 3.1 Der Begriff Minimal Art und seine kunstgeschichtliche Genese

Während sich die Minimal Art im engeren Sinne auf dreidimensionale Objekte bezieht, wie sie die fünf so genannten Hauptvertreter schufen, werden in einem weiteren Sinne auch malerische Ausdrucksformen hinzugezählt<sup>28</sup>, wie die Werke von Robert Ryman oder Robert Mangold. Eine malerische Ausformulierung ist allerdings zu den Ansätzen der Künstler Donald Judd und Dan Flavin widersprüchlich, die sich in ihrer Kunst mithilfe der dreidimensionalen Objekte von der Malerei befreit hatten. Flavin und Judd lehnten ebenso die traditionelle Gattungsbezeichnung Skulptur ab, mit der ihre Werke gewöhnlich verbunden werden.

In der Regel wird der Begriff Minimal Art mit dem des Minimalismus synonym verwendet, jedoch sind sie im eigentlichen Sinne zu unterscheiden. Während sich Minimal Art auf eine Tendenz der "Skulptur" in den sechziger Jahren bezieht, ist Minimalismus ein allgemeineres, historisches Phänomen, das neben der Skulptur in Malerei, Tanz<sup>29</sup>, Musik<sup>30</sup>, Film, Literatur und Architektur<sup>31</sup> der sechziger Jahre zu beobachten ist.<sup>32</sup> Die minimalistischen Tendenzen in den verschiedenen Disziplinen entwickelten sich unabhängig voneinander und können als eine Ausdrucksform der damaligen Zeit angesehen werden. Minimalismus ist von Einfachheit, minimalen Inhalten und Repetitionen bestimmt.

Der umfassendere Begriff des Minimalismus wird aber nicht allein auf die verschiedenen Disziplinen in den sechziger Jahren angewendet, sondern auch auf

---

<sup>25</sup> Vgl. Glaser, Interview Judd and Stella, 1966. Vgl. Meyer 1997, S. 92–104, 413–420.

<sup>26</sup> Vgl. Meyer 1997, S. 92.

<sup>27</sup> Vgl. Meyer 1997, S. 92.

<sup>28</sup> Peter Schjeldahl unterscheidet zwischen der Minimal Art als Skulptur-Bewegung und einer minimalistischen Sensibilität, die in allen Bereichen der Kunst, vor allem in Musik und Tanz, vorhanden war. Vgl. Peter Schjeldahl: *Minimalism*, in: *Art of Our Time: The Saatchi Collection*, Vol. 1, New York 1984, S. 11–27.

<sup>29</sup> Z. B. im Tanz von Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Yvonne Rainer oder Robert Morris. Vgl. Stemmerich, Vorwort, 1995, S. 15.

<sup>30</sup> Z. B. in der Musik von Philip Glass, La Monte Young, Steve Reich oder Terry Riley. Vgl. Stemmerich, Vorwort, 1995, S. 15. Vgl. Sabine Sanio / Nina Möntmann / Christoph Metzger: *Minimalisms*, Ostfildern 1998. Vgl. Strickland 1993, S. 119–253.

<sup>31</sup> Z. B. in der Architektur von Louis Kahn.

<sup>32</sup> Vgl. Stemmerich, Vorwort, 1995, S. 15. Vgl. Strickland 1993.



künstlerische Ausdrucksformen der siebziger und achtziger Jahre.<sup>33</sup> Somit wird der Begriff auch auf Kunstrichtungen und Einzelpositionen der siebziger und achtziger Jahre bezogen, die auf die Minimal Art reagiert und diese zu erweitern oder zu überwinden versucht hatten.<sup>34</sup>

Während Mitte der sechziger Jahre der Begriff der Minimal Art zu einer neutralen Bezeichnung für eine bestimmte Richtung der Kunst geworden war<sup>35</sup>, die je nach Kritiker positiv oder negativ bewertet wurde<sup>36</sup>, wurde nach Gregor Stemmrich der Begriff Minimal Art bzw. die Eigenschaft minimalistisch seit den späten siebziger Jahren zu einem "Schimpfwort". Hal Foster ist der Meinung, dass die Bezeichnung der Minimal Art von Anfang an negativ belegt war. Die Formen der Minimal Art wurden in den sechziger Jahren nach Foster als reduzierend und nihilistisch angesehen. In den achtziger Jahren hatte die Abwertung zugenommen, die Kunst der Minimal Art galt nach Foster als öde und irrelevant.<sup>37</sup> Foster nennt für den Rundumschlag gegen die Minimal Art, der allerdings nicht eine Ablehnung vonseiten der Museen bedingte, zwei Ereignisse: "in the 1960s by a recognition that minimalism threatens modernist practice – more, that it consummates it, completes and breaks with it at once; and in the 1980s by the implementation of a cultural policy in which a general trashing of the 1960s is used to justify a return to tradition."<sup>38</sup> Foster sieht die Minimal Art als Scheidepunkt, als die Crux zwischen Moderne und Postmoderne an, sie ist nach Foster einerseits eine der letzten Ausdrucksweisen der Moderne, andererseits der Beginn der Postmoderne.<sup>39</sup> Versteht man unter Postmoderne<sup>40</sup> allerdings eine Ausdrucksweise, die in den sechziger Jahren mit ihren pluralistischen, expressionistischen und ironischen Ausdrucksformen Einzug hielt, kann die Minimal Art nicht hinzugezählt werden.

In den neunziger Jahren war man, wenn man den etikettierenden Begrifflichkeiten folgt, in der Zweiten Moderne<sup>41</sup> angelangt. In der Kunst und anderen Disziplinen konnte eine historische Verarbeitung und Wiederaufnahme des Repertoires der

---

<sup>33</sup> Das weit definierte Phänomen des Minimalismus in der bildenden Kunst der sechziger bis achtziger Jahre wird in Kenneth Bakers Buch "Minimalism – Art of Circumstance" deutlich. Vgl. Kenneth Baker: Minimalism – Art of Circumstance, New York 1988.

<sup>34</sup> Vgl. Stemmrich, Vorwort, 1995, S. 16.

<sup>35</sup> Vgl. Stemmrich, Vorwort, 1995, S. 14.

<sup>36</sup> Waren die Ausstellungen von Flavin und Judd Anfang 1964 noch heftig umstritten, so begannen nach James Meyer die Kritiker mit Morris' Ausstellung Ende 1964 Gefallen an den einfachen Objekten zu finden. Vgl. Meyer 1997, S. 130.

<sup>37</sup> Vgl. Foster 1986, S. 162.

<sup>38</sup> Foster 1986, S. 162.

<sup>39</sup> Vgl. Foster 1986, S. 174–175.

<sup>40</sup> Zum Begriff der Postmoderne vgl. Klotz 1994. Klotz definiert den Begriff anhand der Malerei und Architektur, die Skulptur lässt er unberücksichtigt.

<sup>41</sup> Zum Begriff der Zweiten Moderne vgl. Klotz 1994.

Moderne, unter anderem der Minimal Art, beobachtet werden.<sup>42</sup> Einer der zeitgenössischen Künstler, der die einfachen Formen der Minimal Art, aber auch anderer Kunstströmungen, die geometrische Formen zur Grundlage haben, aufgreift und erweitert, ist Wolfgang Laib.<sup>43</sup> In einigen Werken lässt er mit Blütenstaub ein Quadrat auf dem Boden eines Ausstellungsraums entstehen. Wie die Minimal Art bedient er sich realer geometrischer Formen im realen Raum. Im Unterschied zur Minimal Art ist die Form aus einem ephemeren Material, einem Produkt der Natur.

Die historische Bedeutung der Minimal Art lag nach Gregor Stemmerich darin, dass es sich um die erste amerikanische Kunstströmung handelte, zu der es in Europa keine "Parallele" gab.<sup>44</sup> Vorausgehende amerikanische Kunstströmungen, wie der Abstrakte Expressionismus, der New Realism oder die Pop Art wiesen Parallelen zu europäischen Kunstströmungen auf.

Die Möglichkeit zur Entwicklung einer international bedeutenden Kunstströmung hängt damit zusammen, dass die US-Künstler erstmals auf bzw. gegen eine international wichtige Stilrichtung ihres Landes reagieren konnten: in ihren neutralen und maschinell erstellten Objekten verzichteten sie in Abkehr von den Ansätzen des Abstrakten Expressionismus auf eine subjektiv gestische Ausdrucksweise und manuelle Herstellung. Mit dem Abstrakten Expressionismus verband sie jedoch die Absicht sich von der europäischen Tradition abzugrenzen. Die amerikanischen Künstler wollten sich vollständig von der Kunst Europas befreien, welche die Moderne und die westliche Kunstgeschichte bestimmt hatte.<sup>45</sup>

Da es sich bei der Minimal Art um eine Tendenz handelt, die parallel, aber unabhängig in Werken verschiedener Künstler aufkam, war keine einheitliche Bezeichnung von Anfang an gegeben. Die neue Tendenz wurde von Kritikern und Kuratoren unter

---

<sup>42</sup> Zur historischen Verarbeitung der Minimal Art in der bildenden Kunst der neunziger Jahre vgl. Minimal Maximal 1998. Zum New Minimalism der neunziger Jahre vgl. Brett Steele: Die Moderne in Verkleidung, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, No. 4, April 1998, (S. 7–13), S. 7. Als Architekten des New Minimalism können u. a. Herzog & De Meuron, David Chipperfield, John Pawson und Peter Zumthor angesehen werden.

<sup>43</sup> Vgl. Wolfgang Laib, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Ostfildern-Ruit 1992.

<sup>44</sup> Vgl. Stemmerich, Vorwort, 1995, S. 11.

Stefan Germer antwortet auf Stemmerichs Behauptung einer amerikanischen Kunstströmung ohne europäische Parallele, dass diese Sichtweise richtig, aber auch verkürzend sei. Vgl. Stefan Germer: Nachtrag, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 6, No. 24, November 1996, (S. 160–161), S. 160. Germer kritisiert in seinem Aufsatz die in Deutschland unreflektierte Rezeption, die erstmals mit Stemmerichs Sammelband 1995 aufgebrochen wurde.

<sup>45</sup> So sagte beispielsweise Donald Judd im Interview mit Bruce Glaser, dass ihn Neo-Platizismus und Konstruktivismus mehr interessieren als früher, dass er aber niemals von diesen beeinflusst gewesen

anderem 1965 als Cool Art<sup>46</sup>, 1965 als Specific Objects<sup>47</sup>, 1965 als ABC Art<sup>48</sup>, 1966 als Primary Structures<sup>49</sup>, 1967 als Literalist Art<sup>50</sup> und 1969 als Structurist Sculpture<sup>51</sup> bezeichnet.<sup>52</sup>

Als erstmals der Begriff Minimal Art 1965 als Titel eines Aufsatzes des englischen Kunstphilosophen Richard Wollheim aufkam<sup>53</sup>, besprach der Autor allerdings nicht die Kunstwerke der Minimal Art. Trotzdem gilt der Text als eine Quelle der Diskussion über die Minimal Art und erschien zum Beispiel in Battcocks Anthologie "Minimal Art" von 1968.<sup>54</sup> Bezogen hatte sich Wollheim auf ein allgemeines Phänomen der Kunst des 20. Jahrhunderts: auf minimale Inhalte. Wie der Autor später mitteilte, waren ihm zum damaligen Zeitpunkt die Werke der so genannten Hauptvertreter der Minimal Art nicht bekannt gewesen.<sup>55</sup> Als Beispiele für Kunst mit minimalen Inhalten erwähnte Wollheim Gemälde von Ad Reinhardt und die Readymades von Marcel Duchamp.<sup>56</sup> Kunst mit minimalen Inhalten wurden wegen der "zu einfachen" Formen und der fehlenden künstlerischen Handschrift kritisiert. Wollheim erkannte dabei eine Verschiebung von der traditionellen handschriftlichen zur neuen konzeptionellen Qualität eines Kunstwerks.<sup>57</sup>

---

war, sondern von dem, was in der USA passierte. Vgl. Glaser, Interview Judd und Stella, 1966, S. 58. Zur allgemeinen Abgrenzung von der Kunst in Europa vgl. Polcari 1993, S. 80; vgl. Franz 1996, S. 18.

<sup>46</sup> Vgl. Irving Sandler: The New Cool-Art, in: *Art in America*, Vol. 53, No. 1, Januar [Februar] 1965, S. 96–101. Sandler bezeichnet in seinem Artikel Kunst der später etikettierten Pop Art und Minimal Art als "Cool Art". Er sah diese Reaktion der sechziger Jahre in Opposition zur Kunst des Abstrakten Expressionismus der vierziger und fünfziger Jahre.

<sup>47</sup> Vgl. Judd 1965; wieder abgedruckt in: Judd, *Complete Writings*, 1975, S. 181–189.

<sup>48</sup> Vgl. Barbara Rose: ABC Art, in: *Art in America*, Vol. 53, No. 5, Oktober/November 1965, S. 57–69.

<sup>49</sup> Vgl. Primary Structures 1966.

<sup>50</sup> Vgl. Fried 1967; wieder abgedruckt in: Battcock 1968, S. 116–147.

<sup>51</sup> Vgl. Lucy R. Lippard: 10 Strukturisten in 20 Absätzen, in: *Minimal Art*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin, 1969, S. 10–17. Zu weiteren Bezeichnungen der Minimal Art vgl. Strickland 1993, S. 17.

<sup>52</sup> Wie Meyer herausstellte, wurde der Diskurs zur "minimalen" Ausdrucksweise bereits 1964 in einigen Aufsätzen zur Kunst von Judd, Morris u. a. angesprochen. Vgl. Meyer 1997, S. 186. Zur Verwendung des Begriffs "Minimum" durch Barbara Rose vgl. Waldman 1997, S. 38.

<sup>53</sup> Vgl. Richard Wollheim: Minimal Art, in: *Arts Magazine*, Vol. 39, No. 4, Januar 1965, S. 26–32.

<sup>54</sup> Vgl. Battcock 1968.

<sup>55</sup> Vgl. Brief von Richard Wollheim an James S. Meyer, zitiert in: Meyer 1997, S. 214.

<sup>56</sup> Eine Fortsetzung von Wollheims Vergleich Reinhardt/Duchamp bzw. Modernismus/Dadaismus bzw. Monochrom/Readymade findet man im Aufsatz von Barbara Rose, die Duchamp als Beispiel des Dadaismus und Malewitsch als Beispiel des Modernismus anführt. Vgl. Meyer 1997, S. 195. Barbara Rose sah in den Arbeiten der Minimal Art eine Synthese von Werken Malewitschs und Duchamps. Vgl. Rose 1965. Vgl. Michael Craig-Martin: The Art of Context, in: *Minimalism*, Ausstellungskatalog, Tate Gallery Liverpool 1989, (S. 6–7), S. 7.

<sup>57</sup> Auch in der traditionellen Kunst gehörte zu der handwerklichen Ausführung ein vorhergehendes Konzept. Das Konzept isolierten Künstler des 20. Jahrhunderts von dem Handwerklichen. Vgl. Wollheim 1964, S. 31.

Stemmrich stellte treffend fest, dass die von der Kunstkritik als "Minimal Art" bezeichnete Kunst, bestenfalls ein weiteres Fallbeispiel für das war, was Wollheim unter Minimal Art verstehen wollte.<sup>58</sup>

Nach Frances Colpitt fand die erste Ausstellung der Minimal Art im Februar 1963 mit Werken der Künstlerin Anna Truitt in New York statt.<sup>59</sup> Die im Laufe der Zeit als fünf Hauptvertreter der Minimal Art bezeichneten Künstler Andre, Judd, Flavin, LeWitt und Morris waren in den sechziger Jahren in Einzel- oder in Gruppenausstellungen in New York zu sehen.<sup>60</sup>

Die erste Ausstellung in einem Museum mit Überblickscharakter fand mit *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* im Frühjahr 1966 unter Leitung von Kynaston McShine im New Yorker Jewish Art Museum statt.<sup>61</sup> Sie zeigt, dass die Minimal Art 1966 vonseiten der Institution Museum akzeptiert worden war. "Primary Structures" wurde zu einer der vielen kursierenden Bezeichnungen für die später so benannte Minimal Art.<sup>62</sup> Interessant an dieser Ausstellung ist, dass, obwohl die Minimal Art allgemein als amerikanische Tendenz gilt, auch britische Künstler präsentiert wurden. Dies zeigt, dass nicht allein in New York, sondern national und international ein Bedürfnis nach einfachen Formen, minimalen Inhalten, industriellen Materialien und großen Dimensionen vorhanden war.<sup>63</sup> Die Minimal Art ist somit als eine künstlerische Ausdrucksweise zu verstehen, die in den sechziger Jahren sowohl in New York als auch an der Westküste und in Europa aufzufinden ist.<sup>64</sup>

In der zwei Jahre später, 1968 stattfindenden Ausstellung *Minimal Art* des Den Haager Gemeentemuseum tauchte die endgültige Bezeichnung der Stilrichtung erstmals als Titel für eine Museumsausstellung auf – der Begriff Minimal Art begann sich durchzusetzen. Im gleichen Jahr erschien Gregory Battcocks Anthologie "Minimal Art". Für die Ausstellung *Minimal Art* wurden unter Beratung von Lucy Lippard zehn wichtige

---

<sup>58</sup> Vgl. Stemmrich, Vorwort, 1995, S. 13.

<sup>59</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 1.

<sup>60</sup> Flavin stellte im März mit *some light*, Kaymar Gallery, New York, und im November/Dezember 1964 mit *fluorescent light*, Green Gallery, New York, erstmals *installations in fluorescent light* in New York vor; Judds erste Einzelausstellung fand im Dezember 1963 / Januar 1964 in der Green Gallery, New York, statt (Vgl. Donald Judd, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa 1975, S. 283. Vgl. Meyer 1997, S. 60); Robert Morris' erste Ausstellung im Dezember 1964 in der Green Gallery, New York (Vgl. Meyer 1997, S. 129); Carl Andres erste Einzelausstellung im April 1965 in der Tibor de Nagy Gallery, New York (Vgl. Meyer 1997, S. 127).

<sup>61</sup> Vgl. *Primary Structures* 1966. Vgl. Meyer 1997, S. 13–38.

<sup>62</sup> Dan Flavin war mit *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)* vertreten. Zur Problematik der vereinheitlichten Bezeichnung "Primary Structures", die einigen Arbeiten der Ausstellung widerspricht, vgl. Meyer 1997, S. 20–21.

<sup>63</sup> Zu diesen Kennzeichen vgl. Kynaston McShine: Introduction, in: *Primary Structures* 1966, o. S.

<sup>64</sup> Im Zuge der Ausstellung *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* bediente sich auch die Modebranche der minimalistischen Kennzeichen. Vgl. dazu Meyer 1997, S. 22–23.

Minimalisten der USA in Europa vorgestellt: neben Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris standen Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Tony Smith, Robert Smithson und Michael Steiner.<sup>65</sup> Das Jahr 1968, in dem die Ausstellung stattfand, gilt als der Hochphase der Minimal Art zugehörig.<sup>66</sup>

### 3.2 Die Kennzeichen der Minimal Art

Ausgangspunkt des vorliegenden Kapitels ist je ein Werk der drei so genannten Hauptvertreter Carl Andre, Donald Judd und Dan Flavin aus der "stilistischen Reife"<sup>67</sup> um 1968: Dan Flavins Raumbarrriere *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light* von 1968, Donald Judds Arbeit *Untitled* von 1969 (Abb. 90) und Carl Andres Werk *5 x 20 Altstadt Rectangle*, Düsseldorf 1967 (Abb. 91). Vorgenommen wird ein Vergleich dieser drei Künstler und die nähere Betrachtung eines ihrer Werke. Flavins Kunst steht derjenigen Donald Judds am nächsten und im Vergleich zu den anderen so genannten Hauptvertretern können weitere Affinitäten am ehesten zu Carl Andres Kunst festgestellt werden.<sup>68</sup> Während im künstlerischen Ansatz der drei hier vorgestellten Künstler das realisierte Objekt im Mittelpunkt der Kunst steht, verlangt Sol LeWitts Kunstansatz nicht unbedingt die Ausführung eines Objekts.<sup>69</sup> Robert Morris' Kunstverständnis stellt nicht das selbstreferenzielle Objekt<sup>70</sup>, sondern die Wahrnehmung und die Relation zwischen Objekt und Körper in den Mittelpunkt<sup>71</sup>; zudem durchlief Morris im Unterschied zu den anderen Künstlern eine sehr kurze Phase der Minimal Art und blieb nicht bei der einmal gefundenen Strategie aus den sechziger Jahren.<sup>72</sup>

---

<sup>65</sup> Flavin zeigte *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*.

<sup>66</sup> Tuchman stellte eine "stilistische Reife" um 1968 fest. Vgl. Tuchman, *Minimalism*, 1980, S. 37.

<sup>67</sup> Tuchman, *Minimalism*, 1980, S. 37.

<sup>68</sup> Donald Judd selbst sah Gemeinsamkeiten seiner Arbeit mit der Dan Flavins und Carl Andres. Vgl. Jochen Poetter / Rosemarie E. Pahlke: Zurück zur Klarheit. Gespräch mit Donald Judd, in: Donald Judd, *Ausstellungskatalog*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1989, (S. 65–104), S. 80.

<sup>69</sup> Sol LeWitt stellte die Idee und die Konzeption eines Kunstwerks über die Ausführung, ein wichtiger Aspekt der Concept Art. Sol LeWitt gilt als Namensgeber der Concept Art. Zu Sol LeWitts Kunstansatz vgl. Thomas Dreher: Sol LeWitt. Differenz und Indifferenz, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 6, München 1989.

<sup>70</sup> Zu einer Abgrenzung zwischen Judd und Morris vgl. Meyer 1997, S. 57–58.

<sup>71</sup> Robert Morris interessierte vor allem das Verhältnis zum menschlichen Körper, was damit begründet sein mag, dass er auch als Tänzer tätig war. Vgl. Meyer 1997, S. 133. Vgl. Robert Morris. *The Mind / Body Problem*, *Ausstellungskatalog*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994. Vgl. Thomas Dreher: Robert Morris. Anamorphosen: Todesfall in Zerrspiegeln, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 19, München 1992. Vgl. Kimberly Paice: *Catalogue*, in: Morris, New York 1994, S. 90. Zur Minimal-Phase vgl. David Antin: *Have Mind, Will Travel*, in: Morris, New York 1994, (S. 34–49), S. 36–37.

### 3.2.1 Die Werkbeispiele von Donald Judd und Carl Andre

#### 3.2.1.1 Donald Judd, *Untitled*, 1969

Donald Judds Installation *Untitled* von 1969 umfasst in ihrer Präsentation für das Kunstmuseum Basel (Abb. 90) sechs identische würfelförmige Module aus kalt gewalztem Stahl mit einer gleichmäßig silbern glänzenden Oberfläche. Die Module besitzen die Maße von 100 x 100 x 100 cm (39 3/8 x 39 3/8 x 39 3/8 in.) und sind auf dem Boden eines Raums so zu platzieren, dass ihre Kanten auf einer Fluchtlinie liegen und der Abstand zwischen den Modulen 25 cm (9 3/4 in.) beträgt. Der Abstand von 25 cm entspricht einem Viertel der Gesamtlänge eines Moduls.<sup>73</sup> Das Kunstwerk erhält somit eine Gesamtlänge von 725 cm (258 1/2 in.). Breite und Höhe der Installation entsprechen dem eines Moduls von jeweils 100 cm (39 3/8 in.).

Die erste Ausführung der Arbeit entstand im Juni 1969 mit vier Modulen für eine Einzelausstellung der Kölner Galerie Rudolf Zwirner.<sup>74</sup> Nach der Bitte um einen Ankauf durch Franz Meyer, dem damaligen Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, schon ein Jahr nach der ersten Ausstellung, besuchte Donald Judd das Museum und beschloss, die Reihe der Kuben um zwei Einheiten zu erweitern.<sup>75</sup> Die Arbeit wurde mit sechs Einheiten erneut fabriziert. Das Werk war jüngst 1997 in der Ausstellung *Check in! Eine Reise im Museum für Gegenwartskunst* zu sehen.

Die spezifische Form ("specific form") der Kuben und die Art der Anordnung ("arrangement")<sup>76</sup> des hier vorgestellten Werks hat Vorläufer und Nachfolger im Gesamtwerk Donald Judds. Das erste Mal wandte der Künstler diese spezifische Form und deren Arrangement in der drei Jahre zuvor entstandenen Installation *Untitled* von 1966<sup>77</sup> an. Erneut wurde die spezifische Form für die spätere Installation *Untitled* von 1973<sup>78</sup> aufgenommen.

<sup>72</sup> Bereits im Jahr 1967 hatte sich Morris von dem geschlossenen Objekt der Minimal Art entfernt. Vgl. Antin 1994, S. 38. Vgl. Thomas Krens: The Triumph of Entropy, in: Morris, New York 1994, S. XVIII.

<sup>73</sup> Donald Judd berichtete 1990 allgemein zu seiner Kunst, dass er den Abstand zwischen den einzelnen Einheiten ursprünglich nach Augenmaß bestimmte und dann feststellte, dass dies einem Viertel der Würfelflänge entsprach. Vgl. Judd, Interview, Bochum 1990, S. 42.

<sup>74</sup> 4. bis 30. Juni 1969. Die Arbeit ist heute zerstört. Als Provenienz für die Arbeit mit vier Einheiten ist die Galerie Rudolf Zwirner, Köln, und die Galerie Heiner Friedrich, Köln, genannt. Vgl. Judd, Ottawa 1975, S. 195, No. 186.

<sup>75</sup> Vgl. *Check in! Eine Reise im Museum für Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog, Museum für Gegenwartskunst Basel, 1997, S. 39.

<sup>76</sup> Sowohl die Formulierung "specific form" als auch "arrangement" stammen aus dem Judd-Katalog von 1975. Als spezifisch wird eine Form bezeichnet, wenn sie in der Größe übereinstimmt, das Material kann variieren.

<sup>77</sup> Bodenarbeit: *Burnt siena* Email auf kalt gewalztem Stahl, 4 Einheiten, jede Einheit 101,6 x 101,6 x 101,6 cm (40 x 40 x 40 in.), Gesamtlänge 482,6 cm (190 in.) mit Zwischenabständen von 25,4 cm (10 in.), 12. Juli 1966. Siehe Judd, Ottawa 1975, S. 143, No. 88.

<sup>78</sup> Wand- oder Bodenarbeit: Galvanisiertes Eisen, 4 Einheiten, jede Einheit 101,6 x 101,6 x 101,6 cm (40 x 40 x 40 in.), Gesamtlänge bzw. -breite 482,6 cm (190 in.) mit Zwischenabständen von 25,4 cm (10 in.),

Donald Judd verzichtete in seinen *specific objects* grundsätzlich auf einen Titel, was der Inhaltslosigkeit des Werks – im mimetischen Sinne – entspricht.

### 3.2.1.2 Carl Andre, 5 x 20 Altstadt Rectangle, Düsseldorf 1967

Die Arbeit *5 x 20 Altstadt Rectangle* entstand 1967 für die Eröffnungsausstellung der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer (Abb. 91). Sie bedeckte den Boden des schmalen Galerieraums fast vollständig, nur wenige Zentimeter des Bodens blieben sichtbar. Insgesamt besteht die Bodenarbeit aus einer 0,5 x 250 x 1000 cm großen, rechteckigen Objektkomponente, deren 100 quadratische Module unbefestigt auf dem Boden liegen. Die Module mit den Maßen von 0,5 x 50 x 50 cm sind aus heiß gewalztem Stahl und weisen eine dunkelbraune, ungleichmäßige Oberfläche auf. In fünf aneinander liegenden Reihen mit je 20 Platten (respektive in 20 aneinander liegenden Reihen mit je fünf Platten) sind die Module auf dem Boden angeordnet.

Im Anschluss an diese Konzeption entstanden weitere Arbeiten aus 100 Platten, die als Rechteck in der Reihung von 1 x 100, 2 x 50 und 4 x 25 oder als Quadrat von 10 x 10 platziert wurden. Die Art der Installation ist im jeweiligen Titel beschrieben; *2 x 50 Altstadt Rectangle*, Düsseldorf 1967 (Abb. 92), besteht beispielsweise aus 2 x 50 Modulen. Neben der unterschiedlichen Reihung erzielte der Künstler weitere Variationsmöglichkeiten durch andere Plattengrößen und Materialarten.<sup>79</sup>

Die Präsentation von *5 x 20 Altstadt Rectangle* mit der Reihung von "5 x 20" Modulen wird im Titel neben der Form des Rechtecks "Rectangle" beschrieben. Andres Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren<sup>80</sup> nennen generell im Titel Fakten, die sich auf die Konstruktionsart und das Material beziehen; diese waren in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung gerückt. Der Jahresangabe fügte Andre den ersten Ausstellungsort der Arbeit hinzu.

17. Januar 1973. Siehe Judd, Ottawa 1975, S. 249, No. 281. Bei dieser Arbeit hat das Arrangement zwei Optionen: die vier Einheiten können entweder an der Wand oder auf dem Boden angebracht werden.

<sup>79</sup> Vgl. Carl Andre. Sculptor 1996, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange und Museum Haus Esters, Krefeld / Kunstmuseum Wolfsburg, Stuttgart 1996, S. 156. Die Arbeiten können nach bestimmten Variationsprinzipien zu Serien zusammengefasst werden.

<sup>80</sup> Zu Andres Titel sei noch angemerkt, dass Andre einigen Arbeiten seit den achtziger Jahren auch poetische Titel gab, die dem Werk Assoziationen verleihen. Diese Art von Benennung schließt an einige Frühwerke aus der Zeit bis Anfang der sechziger Jahre an. Beispiele aus den achtziger Jahren sind *Philemon* oder *Baucis*, beide von 1981. Vgl. Eva Meyer-Hermann, Orte und Möglichkeiten, in: Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, (S. 63–237), S. 92. Ein Beispiel des künstlerischen Beginns ist *Hourglass* von 1962, in dem Andre Holzstücke in der Form einer Sanduhr zusammenführte. Siehe Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, S. 74, No. 6.

### 3.2.2 Der künstlerische Ausgangspunkt

Der Abstrakte Expressionismus gilt generell als Ausgangspunkt der Künstler der Minimal Art.<sup>81</sup> Eine Generalisierung hinsichtlich des Ausgangspunkts sollte nicht vorgenommen werden, denn der Einfluss sowohl des Abstrakten Expressionismus, als auch des New Realism, der Kunst Constantin Brancusis<sup>82</sup>, Marcel Duchamps<sup>83</sup> und anderer war je nach Künstlerpersönlichkeit verschieden gewichtet. Während Judd für seinen künstlerischen Beginn vor allem vom Abstrakten Expressionismus Jackson Pollocks und Barnett Newmans ausgegangen war<sup>84</sup>, erhielt Flavin zudem wesentliche Anregungen vom New Realism. Carl Andres künstlerischer Anfang liegt dagegen nicht in der Malerei, sondern in der Skulptur. Wichtigen Einfluss, wie er selbst berichtete, erhielt er vom Werk des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi<sup>85</sup>, der zum damaligen Zeitpunkt als ein bedeutender Künstler in der New Yorker Kunstszene anerkannt war.<sup>86</sup> Im Gegensatz zu Flavin und Judd wollte Andre seine Arbeiten als Skulpturen bezeichnet wissen. Entsprechend den unterschiedlichen Inspirationsquellen differierten auch die künstlerischen Intentionen<sup>87</sup>.

---

<sup>81</sup> Zudem wird die Kunst der Minimal Art als Reaktion auf die Pop Art genannt, jedoch entstanden Minimal Art und Pop Art nahezu zeitgleich. Vgl. Lauren Baker [u. a.]: [Einleitung], in: *Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, Downtown Branch At Federal Hall National Memorial, 1982, o. S.

Sowohl die Künstler der Pop Art als auch die der Minimal Art verzichteten auf eine gestische Ausdrucksweise und suchten Inspirationen im städtischen Alltag; die Pop Art fand dies vor allem im Motiv, die Minimal Art im Material. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Kunstrichtungen besteht darin, dass die Pop Art-Künstler in ihren Werken Figuratives zuließen.

<sup>82</sup> Robert Morris schrieb z. B. seine Abschlussarbeit über Constantin Brancusi, Dan Flavin widmete seine erste *installation in fluorescent light* dem rumänischen Künstler und verglich die Wirkung der Diagonale mit Brancusis Werk *Endlose Säule*. Donald Judd hatte in "Specific Objects" Werke Brancusis neben jenen von Arp und Duchamp als Vorläufer genannt (Vgl. Judd 1965; wieder abgedruckt in: Judd, *Complete Writings*, 1975, S. 183).

<sup>83</sup> Für Robert Morris war nicht allein der Abstrakte Expressionismus eine Inspirationsquelle (Vgl. Peter Lawson-Jonston: Preface, in: Morris, New York 1995, S. XII–XIII, S. XII), sondern auch der zeitgenössische Tanz und die Readymades Marcel Duchamps. Zu Duchamps Einfluss auf Morris vgl. Paice 1994, S. 112–122. Vgl. Maurice Berger: *Wayward Landscape*, in: Morris, New York 1994, (S. 18–33), S. 20.

<sup>84</sup> In einem Interview mit Batchelor reagierte Judd auf die These, dass seine Kunst eine kritische Reaktion auf den Abstrakten Expressionismus war, mit der Antwort, dass seine Kunst davon angeregt wurde, v. a. von der Barnett Newmans. Vgl. Donald Judd interviewed by David Batchelor. *A Small Kind of Order*, in: *Artscribe International*, November/Dezember 1989, (S. 62–67), S. 62. Zu frühen Gemälden Donald Judds vgl. Roberta Smith: Donald Judd, in: Judd, Ottawa 1975, (S. 3–31), S. 6–15. Vgl. Donald Judd. *Das Frühwerk 1955–1968*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld / Menil Collection, Houston, Köln 2002.

<sup>85</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1991, S. 41–48.

<sup>86</sup> Die Präsenz Brancusis in der amerikanischen Kunstszene wurde auch in der Kunstkritik festgestellt. Vgl. John Tancock: *Is Brancusi Still Relevant?*, in: *Artnews*, Vol. 68, No. 6, Oktober 1969, S. 40–43 und S. 62 (Artikel zur Brancusi-Retrospektive in Philadelphia / New York / Chicago 1969/1970).

<sup>87</sup> Lippard verweist auf die unterschiedlichen Absichten der Künstler. Vgl. Lippard 1969, S. 13.



### 3.2.3 Der Minimal Art-Look des Objekts

#### 3.2.3.1 Das industrielle Material

In den drei vorgestellten Werken verwenden die Künstler industriell fabrizierte Materialien, Leuchtstofflampen und Stahlkuben bzw. -platten. Objekte aus industriell hergestellten, und somit meist kalten und sterilen Materialien gelten als ein wesentliches Kennzeichen der Minimal Art. Während sich Flavin mit der Leuchtstofflampe eines standardisierten Industrieprodukts bedient, das er so im Handel beziehen konnte, wählten die anderen beiden Künstler ein industrielles Material, das nach den Wünschen der Künstler zu bestimmten Formen in der Fabrik zusammengefügt wurde. Andre ließ quadratische Platten aus heiß gewalztem Stahl und Judd Kuben aus kalt gewalztem Stahl anfertigen. Die fabrizierten Formen wurden nach Anweisung der Künstler in Relation zum Raum platziert. Flavin ließ das bereits industriell gefertigte Produkt der Leuchtstofflampe in bestimmten Farben und Längen vor Ort von Elektrikern zu Rechtecken zusammenfügen, die dann zu der Barriere im Raum gestaffelt wurden. Die geometrischen Formen waren aus einem vorhandenem Standardmaterial zusammengefügt worden.

In einigen Arbeiten vor 1967 verwandte Carl Andre analog zu Flavin ein im Handel erhältliches Industrieprodukt, wie zum Beispiel Kalksandsteine für die Serie *Equivalent I–VIII* von 1966 (Abb. 93). Die acht Einheiten der Serie wurden aus jeweils 120 gleich großen Kalksandsteinen zu verschiedenen Rechteckformen zusammengesetzt. Sowohl Andres Kalksandsteine als auch Flavins Leuchtstofflampen sind standardisierte Industriematerialien, die jedem Rezipienten aus dem Alltag vertraut sind, die einen als Bauelemente, die anderen als Beleuchtungskörper.<sup>88</sup> Nach Ende der Ausstellung können solche Materialien theoretisch in den Alltagskontext zurückkehren. Die Kalksandsteine von sieben Einheiten der Serie *Equivalent* wurden tatsächlich in den Alltagskontext rückgeführt, sie wurden an die Ziegelei zurückgegeben, von der der Künstler sich das Material für die Dauer der Ausstellung in der Tibor de Nagy Gallery, New York, im März 1966 geliehen hatte. Dies hing allerdings damit zusammen, dass Andre die nötigen finanziellen Mittel zum Erwerb gefehlt hatten.<sup>89</sup> Andre ging bzw. geht es in seiner Kunst nicht um den temporären Gebrauch von Alltagsmaterialien.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Zu einem späteren Zeitpunkt werden diese Materialien dem Museumsbesucher nicht mehr vertraut sein, da sie von neueren Techniken abgelöst werden. Dies wurde der Autorin beim gemeinsamen Ausstellungsbesuch mit ihren Eltern von Werken Armans bewusst. Verwendete Alltagsmaterialien aus den sechziger Jahren waren der Autorin nicht vertraut.

<sup>89</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1991, S.46, 50.

<sup>90</sup> Andere Künstler intendieren in ihrem Ansatz eine temporäre Installation, wie Wolfgang Laib mit seinen quadratischen Formen aus Blütenstaub.

*Equivalent VII* wurde als Kunstwerk nach der Ausstellung verkauft und verblieb so im Kunstkontext.<sup>91</sup> Die anderen sieben Einheiten waren nach Ende der Ausstellung in ihrer materiellen Substanz nicht mehr vorhanden. Doch das Konzept der Arbeiten war erhalten geblieben und konnte zu einem späteren Zeitpunkt erneut realisiert werden: die *Equivalent*-Serie von Andre wurde drei Jahre später mit Ziegelsteinen reinstalled<sup>92</sup>, *Untitled*, 1969, von Judd wurde 1970 mit sechs anstelle von vier Einheiten erneut fabriziert.

Am Anfang ihrer Karriere hatten die drei Künstler noch Kunstwerke mit handwerklicher Bearbeitung geschaffen. Carl Andre war zu Beginn bildhauerisch tätig gewesen<sup>93</sup> und beendete diese Tätigkeit im Jahr 1960 mit Entwürfen für die *Element Series*<sup>94</sup>; seitdem benutzte er Material im industriellen Rohzustand.<sup>95</sup> In den sechziger Jahren bemalte er noch Holzskulpturen mit Farbe<sup>96</sup>. Doch schon bald sollte es zu Andres Strategie werden, Materialien in ihrer Eigenart zu belassen. Seit 1967 ließ Carl Andre für alle Werke geometrische Formen in einer Werkstatt nach einer Arbeitsskizze, einem Diagramm oder einer mündlichen Erklärung in den vorgegebenen Bestimmungen maschinell anfertigen.

Flavin strich die zusammengefühten Holz- und Masonitträger der *icons*, die er von 1961 bis 1964 anfertigte, mit Ölfarbe und Gesso an. Seit 1964 war er nicht mehr handwerklich tätig. Donald Judd, der seit 1962 dreidimensional arbeitete<sup>97</sup>, hatte seine ersten spezifischen Objekte bis 1964 mit Farbe bemalt, meist mit Kadmiumrot; er bevorzugte diese Farbe, da sie seiner Ansicht nach die Form als solche am besten betont.<sup>98</sup> Seit 1964 setzte er Materialien in ihrer Eigenfarbigkeit ein, deren Formen er in einer Werkstatt nach einer Arbeitsskizze, einem Diagramm oder einer mündlichen

---

Eine andere künstlerische Möglichkeit besteht darin, ein Material nach der Ausstellung weiter zu verwenden, wie man es in temporären Ausstellungsarchitekturen praktizierte, so zum Beispiel bei Länderpavillons auf der Expo 2000 in Hannover: Der japanische Pavillon bestand aus zusammengerolltem Papier, das nach der Ausstellung verwertet wurde. Den Schweizer Pavillon ließ der Architekt Peter Zumthor aus gestapeltem Holz bauen, das nach der Ausstellung weiter benutzt wurde.

<sup>91</sup> Vgl. Tuchman, *Minimalism* 1980, S. 38.

<sup>92</sup> Vgl. Rolf Lauter: *Carl Andre. Extraneous Roots*, hg. vom Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1991, S. 93–94.

<sup>93</sup> Die Holzskulptur *Last Ladder*, New York 1959, zeigt eindeutig Bezüge zu Constantin Brancusis Werk *Unendliche Säule*. Siehe Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, S. 70–71.

<sup>94</sup> Zu den *Element Series* siehe Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, S. 80–85. Andre entwarf verschiedene Konfigurationen auf Skizzenblättern. Aus finanziellen Gründen kam es erst später zu einer Realisation. Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 20.

<sup>95</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 19.

<sup>96</sup> Zum Beispiel *Hourglass*, New York 1962. Siehe Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, S. 74, No. 6.

<sup>97</sup> Vgl. William C. Agee: Don Judd, in: Don Judd, *Ausstellungskatalog*, Whitney Museum of American Art, New York 1968, S. 9.

Erklärung maschinell fabrizieren ließ. Material, Dimension, Form und Oberflächenbehandlung der Formen wurden dabei genau vorgegeben.

Die handwerkliche Ausführung, mit der der traditionelle Künstlerberuf verbunden war<sup>99</sup>, wurde von den Künstlern der Minimal Art abgelehnt. Statt dessen wurde die Konzeption, die in der Tradition ein Teil des Schaffensprozess war, in den Mittelpunkt der Kunstaufführung gestellt.<sup>100</sup> Die Ausführung des Kunstobjekts war nicht Angelegenheit des Künstlers, sondern konnte von Dritten vorgenommen werden. Die Arbeitsschritte der Produktion bzw. Herstellung wurden durch die Industrie ausgeführt, die Platzierung im Raum wurde vom Künstler oder von Arbeitern unter der Supervision des Künstlers vorgenommen. Der künstlerische Ansatz, in dem die Konzeption an Bedeutung gewann, war durch Marcel Duchamp vorbereitet worden<sup>101</sup>, und wurde durch die Praxis der Minimal Art und durch die Theorie des Minimal Art-Künstlers Sol LeWitt fundiert und zur Concept Art weiterentwickelt. Der Minimal Art-Künstler Sol LeWitt, ebenso ein Protagonist der Concept Art, erklärte um 1967, dass die Idee allein ein Kunstwerk sein kann, ohne dass sie als Objekt ausgeführt wird.<sup>102</sup> Wie bereits für Dan Flavin an anderer Stelle begründet, blieb auch für die Kunst von Andre<sup>103</sup> und Judd im Gegensatz zu Werken der Concept Art die Präsentation des Objekts immer relevant. Jack Burnham konstatierte 1968, dass in der Kunst der Minimal Art nicht das Objekt an sich unwichtig geworden ist, sondern dass es auf andere Art und Weise als in der Tradition hergestellt wurde.<sup>104</sup>

Im allgemeinen Kunstverständnis seit Anfang der sechziger Jahre besaßen die maschinell gefertigten Industrieprodukte keine besondere ästhetische Qualität.<sup>105</sup> In

<sup>98</sup> Vgl. Judd, Ottawa 1975. Vgl. Dietmar Elger: Einleitung (to Donald Judd, colorist), in: Donald Judd. Farbe, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 2000, (S. 11–31), S. 17.

<sup>99</sup> Bereits Bildhauer der europäischen Tradition ließen ihre Werke durch die Hand Dritter ausführen, worauf auch Morris in seinem dritten Aufsatz verwies. Vgl. Morris, Part 3, 1967, S. 26. Um ein Beispiel zu nennen, sei auf den manieristischen Plastiker Adriaen de Vries hingewiesen. Auch der Bronzegießer eines Werks wird genannt. Vgl. Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, Ausstellungskatalog, Maximiliansmuseum, Augsburg, Heidelberg 2000, passim.

<sup>100</sup> Vgl. Beatrice von Bismarck: Dan Flavin – Vorschläge zum Sichtbaren, in: Dan Flavin. Installationen in fluoreszierendem Licht 1989–1993, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, (S. 12–27), S. 15.

<sup>101</sup> Vgl. Gerhard Graulich: Weder visuell noch zerebral. Duchamp als Anreger eines konzeptuellen Kunstbegriffs, in: Duchamp, Schwerin 1995, S. 79–86.

<sup>102</sup> Vgl. Sol LeWitt: Sentences on Conceptual Art, in: *Art-Language*, Vol. 1, No. 1, Mai 1969, (S. 11–13), S. 11. Vgl. LeWitt 1967, S. 83.

<sup>103</sup> Carl Andre betont im Interview mit Tuchman, dass er sicher kein konzeptueller Künstler sei, da die physikalische Existenz seiner Arbeiten nicht von der Idee zu trennen seien. Vgl. Phyllis Tuchman: An Interview with Carl Andre, in: *Artforum*, Vol. 8, No. 10, Juni 1970, (S. 55–61), S. 60.

<sup>104</sup> Vgl. Jack W. Burnham: System Esthetics, in: *Artforum*, Vol. 7, No. 1, September 1968, (S. 30–35), S. 31.

<sup>105</sup> Keith Waterhouse beispielsweise lehnte 1976 Andres Werke aus Backsteinen als Kunst grundsätzlich ab. Vgl. Keith Waterhouse, in: *Daily Mirror*, 19. Februar 1976; zitiert nach: Minimalism,

der Überführung eines Industrieprodukts in den Kunstkontext schließen die Minimal Art-Künstler an Marcel Duchamp an, was an anderer Stelle bezüglich Flavins Kunst ausführlich diskutiert wurde. Während Duchamp das Readymade, gerade weil es keine ästhetischen Qualitäten besaß, als provokativen Akt im Kunstkontext ausstellte, sprachen die Künstler der sechziger Jahre ihren neuartigen Materialien und deren besonderer Präsentation im Raum ästhetische Qualitäten zu.<sup>106</sup> Die Herstellung der Materialien unterlag dabei einer Perfektion; selbst die Schrauben, mit denen in Werken Donald Judds Elemente zusammengefügt sind, zeigen eine Ästhetik. Die Oberflächen seiner Arbeiten sind unter Supervision des Künstlers perfekt bearbeitet<sup>107</sup>, kein Kratzer findet sich darauf. Flavins Rechtecke der Barriere müssen exakt aneinander gestaffelt sein; war dies von einem Besitzer nicht beachtet worden, so hatte er das Werk aberkannt. Carl Andre, Donald Judd und Dan Flavin wollten keine Anti-Kunst, sondern schöne Kunst im traditionellen Sinn. Dem Betrachter soll sich Schönheit in der Präsentation der industriellen Materialien eröffnen und ihn dafür sensibilisieren.

Der Einsatz von neuen, industriellen Werkstoffen fand sich nicht allein in Kunstwerken der Minimal Art, sondern ist eine generelle Tendenz der Kunst der sechziger Jahre, nicht nur in New York, sondern auch in Europa.<sup>108</sup> Es ist ein Zeitphänomen, das mit dem technischen Fortschritt zusammenhängt.<sup>109</sup> Die Künstler fanden in neuen Materialien innovative Ausdrucksmöglichkeiten, die den traditionellen, wie Marmor, Bronze oder Öl auf Leinwand, nicht eigen waren. Für die Künstler der USA waren konventionelle Materialien zudem durch die Kunst Europas historisch besetzt. Doch nicht allein mithilfe des Materials galt es, sich von der vor allem europäischen Tradition zu lösen. Barnett Newman resümierte 1948: "We are freeing ourselves of the

---

Ausstellungskatalog, Tate Gallery Liverpool 1989, S. 8. 1977 war Dan Flavins Arbeit für die documenta 6 in einer Fußgängerunterführung in Kassel von Passanten verunstaltet worden, sodass der Künstler die Arbeit aberkannte.

<sup>106</sup> "Als ich [sc. Duchamp] die 'Ready-mades' entdeckte, gedachte ich den ästhetischen Rummel zu entmutigen. Im Neo-Dada benutzen sie aber die Ready-mades, um an ihnen 'ästhetischen Wert' zu entdecken." Duchamp in einem Brief an Hans Richter vom 10. November 1962; vgl. Hans Richter, DADA – Kunst und Antikunst, Köln 1964, S. 212.

<sup>107</sup> Die Oberflächenbehandlung des Materials spielte für Judd eine sehr große Rolle. Freundliche Mitteilung von Frau Bettina Landgrebe, Donald Judd Estate, Marfa, 07.12.1997.

<sup>108</sup> Der in Deutschland tätige Koreaner Nam June Paik und der Deutsche Wolf Vostell führten beispielsweise den Fernsehapparat in das Kunstsystem ein. Wolf Vostell arbeitete zudem mit Autos, der Franzose Arman mit Autoteilen.

<sup>109</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 7. Vgl. Sam Hunter: Nordamerika, in: Edward Lucie-Smith / Sam Hunter / Max Adolf Vogt: Kunst der Gegenwart 1940–1980, Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1985, (S. 56–99), S. 93–94.

impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting."<sup>110</sup>

Eine Ablehnung der traditionellen Materialien, um die Gattungsgrenzen zu durchbrechen, und die Aufforderung zur Verwendung industrieller Materialien kann bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in Kunstwerken und Manifesten der klassischen Moderne beobachtet werden. Im Manifest des Futurismus proklamierten die Künstler die Verwendung von neuen Materialien, unter anderem elektrisches Licht (!), Eisen und Zement. Jedoch konnten viele Ideen zum damaligen Zeitpunkt nicht umgesetzt werden.<sup>111</sup> Die Minimal Art schließt hinsichtlich der Materialwahl, die Kunst und Technik verbindet, an die Avantgarde<sup>112</sup> der klassischen Moderne an.

### 3.2.3.2 Die einfachen geometrischen Formen

Allgemein gilt für die Minimal Art, dass die Künstler ihre Objekte auf einfache geometrische Formen reduzierten, was die Künstler als Bereicherung und nicht als negative Reduzierung verstanden.<sup>113</sup> Den Einheiten der zwei vorgestellten Arbeiten von Andre und Judd liegt die Primärform des Quadrats zugrunde, jenen von Flavin die des Rechtecks. Diese Formen sind ihrer Natur nach symmetrisch, statisch und harmonisch.

Die Objektkomponente von Judds Werk *Untitled*, 1966, besteht aus sechs geschlossenen kubischen Modulen, die wiederum aus sechs quadratischen Stahlplatten zusammengesetzt sind. Als Objektkomponente ergibt sich ein quaderförmiger Gesamtkörper – aus sechs Stahlkörpern und den Zwischenabständen. Sowohl das einzelne Modul als auch die Objektkomponente, sowohl der "Grundriss", wenn man theoretisch von oben darauf blickt, als auch der Aufriss unterliegen der Symmetrie.

Carl Andres Objektkomponente von *5 x 20 Altstadt Rectangle* besteht aus hundert quadratischen Metallplatten, die sich zu einem geschlossenen Rechteck zusammensetzen. Sowohl das einzelne Modul, die quadratische Platte, als auch das

---

<sup>110</sup> Barnett Newman: *The Sublime is Now*, in: *Tiger's Eye*, Vol. 1, Dezember 1948; wieder abgedruckt in: Newman, *Selected Writings and Interviews*, 1990, (S. 170–173), S. 173. Vgl. Neal Benezra: "Eine andere Sprache sprechen": Malereikritik und die Anfänge der Minimal Art und Konzeptkunst, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* 1993, S. 133–141.

Raskin sieht einen Zusammengang der Verweigerung der Tradition im Werk Donald Judds mit dessen politischen Aktionen vgl. Raskin 2000, S. 120.

<sup>111</sup> Vgl. Ades/Cox/Hopkins 1999, S. 148.

<sup>112</sup> Foster bezeichnet die Minimal Art und Pop Art als zweite Periode einer Neo-Avantgarde. Vgl. Foster 1986, S. 175–176.

<sup>113</sup> "[Judd:] You're getting rid of the things that people used to think were essential to art. But that reduction is only incidental. I object to the whole reduction idea, because it's only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people

Gesamtobjekt, das Rechteck, ist von oben betrachtet symmetrisch. Ein Blick von der Seite ist nicht wie bei Judd möglich, da das Kunstwerk mit 0,5 cm Höhe flach ist.

Flavins Objektkomponente, die Barriere, setzt sich aus mehreren, aneinander gestaffelten Einheiten zusammen. Die Module beschreiben eine geometrische Figur, eine rechteckige Rahmenform, gebildet aus vier Lampen. Die Module bestehen nicht allein aus dem metallischen Rahmen der Halterungen, sondern zusätzlich aus den dazugehörigen vier farbigen Leuchtröhren. Eine Primärform wird durch die Halterungen beschrieben, zugleich wird diese durch die Röhren und vor allem durch ihr Licht erweitert. Die Gesamtkomposition verhält sich komplizierter und kann im Vergleich zu Judds und Andres Werken nicht so einfach und eindeutig beschrieben werden. Betrachtet man die Arbeiten von der Seite bzw. von oben, sind Andres und Judds Module nebeneinander bzw. hintereinander gestellt. Flavins Module sind auch hintereinander gereiht, aber auf eine andere Weise: sie überschneiden sich. Somit wird bei dem Blick auf die Objektkomponente nicht sofort der rechteckige Rahmen eines Moduls erkannt, sondern eine quadratische Form, die durch die Überlappung zustande kommt. Betrachtet man, theoretisch, die Barriere von oben, ergibt sich eine Staffelung von dreidimensionalen "Linien" im Raum, aber im Gegensatz zu Judds und Andres Werk ergeben sich keine geometrischen Formen. Während die Barriere als eine lineare Absperrung gesehen wird, ist Carl Andres Arbeit als Fläche im Raum zu beschreiben. In Judds Arbeit handelt es sich um eindeutige dreidimensionale geometrische Formen.<sup>114</sup>

Künstler der abstrakten Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten sich von der mimetischen Darstellung entfernt<sup>115</sup>, die seit der Renaissance die bildende Kunst bestimmt hatte. Es ging den Künstlern nicht mehr darum, das Sichtbare der Welt im Kunstwerk darzustellen, sondern mit abstrakten Formen der Kunst eine andere Dimension zu vermitteln. "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar"<sup>116</sup>, lautet ein Statement von Paul Klee aus dem Jahr 1918. Hatten abstrakte Werke der klassischen Moderne noch Chiffren der Gegenstandswelt enthalten<sup>117</sup>, so gilt der russische Künstler Kasimir Malewitsch als der Erste, der im Gemälde

---

thought should be there. But it has other elements that I like." Glaser, Interview Judd and Stella, 1966, S. 59–60.

<sup>114</sup> Judd wandte für Wandarbeiten teilweise komplizierte mathematische Prinzipien an, die einfach wirken, aber schwer zu durchschauen sind. Vgl. Schjeldahl 1984, S. 18. Vgl. dazu auch Raskin 2000, S. 59–60.

<sup>115</sup> Vorbereitet wurde dies bereits im 19. Jahrhundert. Vgl. Franz 1996, S. 13.

<sup>116</sup> Paul Klee, 1920, in: Schöpferische Konfession, Berlin 1920; wieder abgedruckt in: Paul Klee. Kunst – Lehre, hg. von Günther Regel, Leipzig, 3. Auflage 1995 (<sup>1</sup>1987), (S. 60–66), S. 60.

<sup>117</sup> Kandinsky hatte in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts das "erste" abstrakte Aquarell gefertigt. Seine Abstraktionen enthalten noch Chiffren der Mimesis, z. B. Boote. Vgl. Riedl 1983, passim.

*Schwarzes Quadrat*, um 1914/1915, zu einer selbstreferenziellen Quadratform fand. Malewitsch setzte die Primärform des Quadrats an die Stelle der traditionellen mimetischen Darstellung des Abendlandes.<sup>118</sup> Nicht mithilfe von Flächen ist etwas dargestellt, sondern die Fläche selbst, in ihrer Größe, Dichte und Ganzheit wird gezeigt.<sup>119</sup> Malewitsch vollzog in der Kunstgeschichte einen wichtigen Schritt zur Selbstreferenz von Form und Farbe, an den die Künstler der Minimal Art angeschlossen und den sie zugleich radikalisierten. Malewitsch hatte mit seinem Werk in der zweidimensionalen Ebene des traditionellen Gemäldes ein Quadrat dargestellt; die Künstler der Minimal Art setzten eine geometrische Form mit realen Mitteln in die reale dritte Dimension des Raums. Malewitsch hatte das Kunstwerk mit konventionellen Mitteln angefertigt; die Künstler der Minimal Art vermieden traditionelle Materialien. Malewitsch malte ein Quadrat, das allerdings nicht regelmäßig ist und nicht exakt in der Bildmitte angeordnet ist<sup>120</sup>; die Künstler der Minimal Art ließen eine perfekt ausgemessene Form ausführen. Die Distanz zur Tradition hatte sich vergrößert.

Nach Robert Morris befreite Wladimir Tatlin als einer der Ersten die Skulptur von der Darstellung und führte sie als autonome Form ein, dies durch die Art von Bildhaftigkeit bzw. Nicht-Bildhaftigkeit und durch die direkte Verwendung des Materials.<sup>121</sup> Über den Einfluss der russischen Konstruktivisten auf die Minimal Art existieren divergente Aussagen<sup>122</sup>: Nach Donald Judd hatten die russischen Künstler der zwanziger Jahre keine Vorbildfunktion für die Minimalisten, da diese damals in New York nicht bekannt gewesen seien.<sup>123</sup> Wie für Flavin bereits aufgezeigt, war Wladimir Tatlins Kunst für ihn sehr wichtig gewesen. Nach Fidel Danieli ist in Dan Flavins Schriften der sechziger Jahre belegt, dass er einer der größten Verfechter von Tatlins Kunst und der Bedeutung des Konstruktivismus war; andere Künstler hätten sich eher an Brancusi und Malewitsch orientiert.<sup>124</sup> Nach Norman Rosenthal hatte Tatlin einen großen Einfluss auf die New Yorker Künstler, die von dessen Auseinandersetzung mit massenproduzierten Gegenständen beeindruckt waren. Rosenthal nimmt an, dass die

---

<sup>118</sup> Dies sogar in einem wörtlichen Sinne, denn Röntgenaufnahmen haben ergeben, dass Malewitsch eine mimetische Komposition übermalte. Vgl. Simmen 1998, S. 8–9. Simmen stellt fest, dass im Gegensatz zu Kandinsky oder Mondrian das gegenstandslose Werk nicht über ein Abstrahieren von mimetischen Darstellungen geschah. Vgl. Simmen 1998, S. 84.

<sup>119</sup> Vgl. Franz 1996, S. 14.

<sup>120</sup> Vgl. Simmen 1998, S. 11–12.

<sup>121</sup> Vgl. Morris, Part 1, 1966, S. 43.

<sup>122</sup> Bezüglich einer Gegenüberstellung der Minimal Art zum russischen Konstruktivismus vgl. Rose, *A New Aesthetic*, 1967, S. 14.

Tuchman betont, dass die meisten amerikanischen Künstler lediglich Reproduktionen und keine Originale kannten. Vgl. Maurice Tuchman: *The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist*, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980, (S. 118–121), S. 119.

<sup>123</sup> Vgl. Judd, Interview, Bochum 1990, S. 41.

Künstler gegenüber Tatlins sozialistischen Ideen offen waren, diese aber nicht thematisierten.<sup>125</sup>

Wie Malewitsch und Tatlin ging es abstrakt arbeitenden Künstlern, so auch Mark Rothko oder Barnett Newman, um die Vermittlung von sublimen oder utopischen Inhalten, worauf die Minimal Art-Künstler verzichten wollten. Künstler der Minimal Art vermieden laut Craig-Martin jegliche mimetische Assoziation, religiöse Anschauung und metaphorische Interpretation.<sup>126</sup> Den Künstlern der Minimal Art ging es um das Anliegen der "reinen" Anschauung<sup>127</sup> der Formen, wie Frank Stella mit "You see is what you see" 1964 ausdrückte.<sup>128</sup> Doch kann dieser absolute Anspruch aufrecht erhalten werden? Kommen nicht auch diesen einfachen Formen Bedeutungen zu? War ein absoluter Anspruch tatsächlich so von den Künstlern gewollt? Donald Judd sagte in den achtziger Jahren: "I've always disliked the division between form and content [...]. There is no form that can be form without meaning, quality and feeling."<sup>129</sup> Und an anderer Stelle: "[...] but there is no pure form. And of course pure content doesn't exist."<sup>130</sup>

### 3.2.3.3 Die Einheit von Material, Form und Farbe

Donald Judd stellt in seinem Aufsatz von 1965 fest, dass die Künstler für "specific objects" meist neue Materialien anwandten, neue Entwicklungen oder Dinge aufgriffen, die zuvor noch nicht in der Kunst genutzt worden waren. Mit industriellen Techniken war laut Judd zuvor so gut wie noch nie gearbeitet worden. Als Beispiel nennt er Dan Flavin, der sich mit der Leuchtstofflampe Errungenschaften der industriellen Produktion zunutze machte. Als weitere Materialien zählt er Formica, Aluminium, kalt

---

<sup>124</sup> Vgl. Fidel Danieli: Industrial Icons / Egyptian Deco, in: *Artweek*, Vol. 15, No. 2, 16. Juni 1984, S. 3.

<sup>125</sup> Vgl. Rosenthal 1995, S. 261.

<sup>126</sup> "There is no reference to another previous experience (no representation), no implication of a higher level of experience (no metaphysics), no promise of a deeper intellectual experience (no metaphor)." Craig-Martin 1989, S. 7.

<sup>127</sup> Die Forderung nach der reinen Anschauung hat Parallelen zur damaligen Philosophie der Phänomenologie eines Maurice Merleau-Ponty, die in Nachfolge zur Philosophie Edmund Husserls Dinge untersucht, wie sie erscheinen. Nicht die Tatsachen, sondern die Wirkung auf das menschliche Bewusstsein sind von Interesse. Merleau-Pontys Hauptwerk "Phänomenologie der Wahrnehmung" wurde Anfang der sechziger Jahre ins Englische übersetzt und fand in New York eine große Verbreitung. Zu einer phänomenologischen Interpretation der Minimal Art vgl. Rosalind Krauss: Sense and Sensibility. Reflections on Post '60s Sculpture, in: *Artforum*, Vol. 12, No. 3, November 1973, S. 43–53.

<sup>128</sup> Glaser, Interview Judd and Stella, 1966, S. 59.

<sup>129</sup> Donald Judd, Art and Architecture, Vortrag am 20. September 1983 an der Yale University, Department of Art and Architecture; veröffentlicht in: Donald Judd. Complete Writings 1975–1986, Eindhoven 1987, (S. 25–36), S. 30–31.

<sup>130</sup> Judd, 1983, S. 31.



gewalzten Stahl, Plexiglas und Messing auf. Diese sind nach Donald Judd spezifisch.<sup>131</sup>

Ferner hält Judd hinsichtlich der neuen Arbeiten fest, dass Form und Material eine Einheit bilden.<sup>132</sup> "In the new work the shape, image, color and surface are single and not partial and scattered. There aren't any neutral or moderate areas or parts, any connections or transitional areas."<sup>133</sup> Die eingesetzten Materialien sind spezifisch ("specific"), da sie die Materialien repräsentieren, die sie sind. Die Materialien sind nach Judd spezifischer ("more specific"), sobald sie direkt eingesetzt werden, nämlich ohne andere Materialien<sup>134</sup> – wie dies auch bei den drei hier vorgestellten Werken der Fall ist. Der Begriff "spezifisch" kann auch mit selbstreferenziell gleichgesetzt werden.

Nach Donald Judd war die Einheit von Farbe und Form eines Kunstobjekts in Werken des Abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyford Still, Barnett Newman sowie in jenen der jüngeren Generation wie Ad Reinhardt, Kenneth Noland und Frank Stella vorbereitet worden; durch die gemalte Abstraktion wurde das Rechteck der Leinwand betont.<sup>135</sup> Stella hatte sich mithilfe der Shaped Canvases<sup>136</sup> von der rechteckigen Form des Gemäldes befreit. Während in Werken des Abstrakten Expressionismus und der jüngeren Malergeneration Bilder produziert wurden, die an der Wand hängen, stehen die "spezifischen Objekte" als dreidimensionale farbige Formen im Raum.<sup>137</sup>

Seit 1964 setzte Donald Judd Materialien in ihrer Eigenfarbigkeit<sup>138</sup> ein. In einem Interview konstatierte Judd 1990, dass er die Ansicht nicht teile, schlichtes Sperrholz

---

<sup>131</sup> Vgl. Judd 1965; wieder abgedruckt in: Judd, Complete Writings, 1975, S. 187.

<sup>132</sup> Judd 1965, S. 187–188.

<sup>133</sup> Judd 1965, S. 187.

<sup>134</sup> Vgl. Judd 1965, S. 187.

<sup>135</sup> Vgl. Judd 1965, S. 182.

<sup>136</sup> War ein Gemälde nicht mehr rechteckig und von der Form bestimmt, sprach die Kunstkritik von "shaped canvas"; stimmt Bildfigur und Bildfläche überein von "literal shape". Mit "depicted shape" bezeichnete man Werke, bei denen die Form des Bildträgers nicht mit der gemalten Form übereinstimmt. Vgl. Scheer / Thomas-Netik 1995, S. 89, 100–101. Bereits vor Frank Stella hatten in den vierziger Jahren Künstler zum "shaped canvas" gefunden, wie z. B. Rupprecht Geiger oder Guyla Kosice. Zu Geiger, der 1948 "shaped canvases" anfertigte, vgl. Rolf-Gunter Dienst: Von der Landschaft zum Farbraum, in: Rupprecht Geiger, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München, 1988, (S. 25–35), S. 28.

<sup>137</sup> Andererseits sind natürlich auch die Gemälde Objekte. Vielen Dank an Herrn Bernhard Heid, der mir wieder bewusst machte, dass auch Gemälde und Skulpturen eigentlich Objekte sind.

<sup>138</sup> Wie in der Minimal Art wurde in der europäischen Konkreten Kunst eines Max Bill oder Josef Albers die Farbe als konkretes Material verwendet. Man verzichtete auf jegliche Konnotation. Hinweise zur Konkreten Kunst gab der Autorin auch die Vorlesung "Wege der Abstraktion in Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts" von Peter Anselm Riedl.

Judd beschäftigte sich mit diversen Farbtheorien, darunter Josef Albers "Interaction of Color". Vgl. Elger 2000, S. 12. "Interaction of Color" wurde erstmals 1963 publiziert. Zu Josef Albers vgl. auch Peter Anselm Riedl: Vom Orphismus zur Optical Art. Über die Aktivierung des Sehens durch die Farbe, in: Adolf

oder nackter Beton oder Metall hätten keine Farbe. Für ihn besitzen auch diese Materialien Farben, natürlich aber keine kräftigen wie Rot und Blau.<sup>139</sup> Flavin bewunderte Donald Judds Farbensinn, besonders das intensive Kadmiumrot der sechziger Jahre.<sup>140</sup> Dies brachte Flavin in Arbeiten zum Ausdruck, die er Judd widmete, wie in den Serien *untitled (to Don Judd, colorist)* von 1986 und 1987.

Während die hier vorgestellten Beispiele von Judd und Andre aus der Eigenfarbe des Stahls bestehen, besitzt Flavins Barriere starke Farben und erscheint im Vergleich zu den anderen beiden Werken als nahezu poppig. Doch auch Donald Judd setzte in einigen Objekten bunte Farben ein. Bereits seit den frühen Jahren hat er Arbeiten mit farbigem Kunststoff oder Einbrennlack angefertigt. 1964 kombinierte er in *Untitled* von 1964<sup>141</sup> Stahl mit einem orangefarbenen Kunststoff.<sup>142</sup> Arbeiten im Zusammenspiel von Kunststoff und Metall sind *Untitled* von 1965<sup>143</sup> aus rot fluoreszierendem Kunststoff und Edelstahl und *Untitled* von 1966 (Abb. 95) aus bernsteinfarbenem Kunststoff und Edelstahl. In Arbeiten aus den achtziger Jahren, wie in der Wandarbeit *Untitled* von 1987 (Abb. 97), fertigte Judd Werke aus einzelnen bunten Farbformen. Nicht allein dezente und kühle, sondern auch bunte Materialfarben sind ein wichtiger Bestandteil in Judds Kunst.

Im Unterschied zu Flavin und Judd setzte Carl Andre in seiner Kunst grundsätzlich kein starkfarbiges Material ein.<sup>144</sup> Doch Carl Andre konnte auch ohne "Farbeinsatz" bzw. bunte Materialien zwei und mehr Materialfarben in einem Kunstwerk präsentieren. Seit 1969 benutzte er für einige Arbeiten zwei oder mehr Metalle, wie in *Steel-Magnesium Plain*, New York 1969 (Abb. 94) Stahl und Magnesium oder in *37 Pieces of Work*, New York 1969<sup>145</sup> sechs unterschiedliche Metallarten, sodass die Platten je nach Metallart unterschiedliche Farbgebungen aufweisen.

---

Portmann / Rudolf Ritsema (Hg.): *The Realms of Colour / Die Welt der Farben*, Jahrbuch 1972, Vol. 41, Leiden 1974, (S. 397–427), S. 413.

<sup>139</sup> Vgl. Judd, Interview mit Poetter, 1990, S. 74.

<sup>140</sup> Vgl. Smith 1999, S. 31.

<sup>141</sup> Bodenarbeit: Orangefarbener Kunststoff auf heiß gewalztem Stahl, 50,8 x 115,2 x 78,7 cm (20 x 45 3/8 x 31 in.). Siehe Judd, Ottawa 1975, S. 120, No. 53.

<sup>142</sup> Die Arbeit war laut Katalog von 1975 im Besitz von Sonja und Dan Flavin.

<sup>143</sup> Bodenarbeit: Roter Kunststoff und Edelstahl, 50,8 x 122 x 86,4 cm (20 x 48 x 34 in.). Vgl. Judd, Eindhoven 1968, No. 23, S. 65. Siehe Judd, Ottawa 1975, No. 58.

<sup>144</sup> Einmal verwendete Andre allerdings auch orangefarbenes Styropor, da die Firma für drei Jahre kein weißes Styropor mehr herstellte, das er gewöhnlich benutzte. Vgl. Andre, Interview mit Tuchman 1970, S. 61.

<sup>145</sup> Bodenarbeit: Quadrat aus 1296 (36 x 36) Einheiten, 216 Platten je Metall (Aluminium, Eisen, Kupfer, Zink, Zinn, Blei), 1 x 30 x 30 cm je Einheit, 1 cm x 1080 x 1080 cm insgesamt. Siehe Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996, S. 177.

### 3.2.3.4 Die serielle Anordnung

Donald Judd grenzte in seinem Aufsatz von 1965 die *specific objects* von der zeitgenössischen Skulptur ab, die der traditionellen europäischen Komposition treu geblieben war: unterschiedliche Teile eines Kunstwerks wurden in einer hierarchisch angelegten Komposition ausbalanciert. Die Künstler der *specific objects* verzichteten auf die hierarchische, ausbalancierte Komposition und platzierten die Module in einer neutralen Reihung<sup>146</sup>. Frank Stella bezeichnete im Interview von 1964 die neue amerikanische Kunst nach 1946<sup>147</sup> in Abgrenzung zur kompositionellen ("relational") als anti-kompositionell ("non-relational").<sup>148</sup> Durch die serielle Anordnung, die symmetrisch ist<sup>149</sup>, erhalten alle Module der Arbeit eine gleiche Gewichtung. Doch man kann nach Meinung der Autorin eine serielle Anordnung auch als eine Komposition interpretieren, im Sinne eines Zusammenstellens<sup>150</sup> und nicht eines Ausgleichens.<sup>151</sup>

Nach James Meyer gab es bereits vor 1946 Künstler, die anti-kompositionell arbeiteten und die laut James Meyer von Judd und Stella übersehen oder nicht berücksichtigt worden waren. Meyer nennt unter anderem Alexandr Rodtschenko, Vertreter der Konkreten Kunst und François Morellet.<sup>152</sup> Dieter Honisch widerlegt anhand von Werkbeispielen Stellas Behauptung und zeigt, dass der russische

---

<sup>146</sup> Vgl. Franz Meyer: "Specific Objects", Minimal Art und Don Judd, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1989, (S. 51–57), S. 53.

Der Künstler und Kunstkritiker Mel Bochner machte auf den Unterschied zwischen einer modularen und einer seriellen Grundidee aufmerksam. Während die modulare Anordnung aus der Wiederholung von Standardseinheiten besteht, müssen der seriellen keine identischen Grundformen zugrunde liegen. Vgl. Mel Bochner: The Serial Attitude, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 8, Dezember 1967, (S. 28–33), S. 28.

<sup>147</sup> Hinsichtlich der anti-hierarchischen Anordnung bzw. dem nahezu vollständigen Verzicht auf eine Komposition im traditionellen Sinne sah Judd erste Ansätze im Abstrakten Expressionismus. Ein Beispiel sind die polyfokalen "Kompositionen" von Jackson Pollock.

<sup>148</sup> Vgl. Glaser, Interview Judd and Stella, 1966, S. 55.

<sup>149</sup> Die Symmetrie ist die einfachste Lösung, um eine Komposition ohne Bezüge zu erhalten. Vgl. Colpitt 1992, S. 43.

<sup>150</sup> Stella bemerkte im Interview mit Glaser, in dem die Gedanken zur "non-relational" Kunst angeführt wurden: "I still have to compose a picture, and if you [Judd] make an object you have to organize the structure. I don't think our work is that radical in any sense because you don't find any really new compositional or structural element." Glaser, Interview Judd and Stella, 1966, S. 57. In dem Radio-Interview hatte sich Stella auch zu Flavins Kunst geäußert; vgl. Meyer 1997, S. 104: "Stella shrewdly observed that Flavin was still, in some sense, composing: he still had to arrange the lights in one way or another."

<sup>151</sup> Bereits Barnett Newman distanzierte sich von der europäischen Tradition bezüglich des "relational painting". Bei einem "relational painting" der Europäer ist nach Newman die Basis eines geometrischen Bildes das Gleichgewicht; setzt der Maler etwas in eine Ecke, wird es in der anderen ausgeglichen. Vgl. Barnett Newman, zitiert nach Scheer / Thomas-Netik 1995, S. 87.

Der Begriff "relational painting" war auch von Fritz Glarner als Bezeichnung seiner Werke seit 1941 angewandt worden. Glarner war ein Schüler Mondrians, der in den USA arbeitete. Vgl. Scheer / Thomas-Netik 1995, S. 100.

<sup>152</sup> Vgl. Meyer 1997, S. 145.

Die amerikanischen Künstler der sechziger Jahre müssen die Konkrete Kunst gekannt haben; Donald Judd beispielsweise besaß von Josef Albers das Buch "Interaction of Colors". Vgl. Elger 2000, S. 12.

Konstruktivismus bereits die "Komposition" durch die "Konstruktion" ersetzt hatte.<sup>153</sup> Nach Honisch ist das nicht mehr illusionistische, gleichmäßig strukturierte und dekomponierte Bild europäische Tradition.<sup>154</sup>

Die serielle Anordnung<sup>155</sup> ist von jener, die dem Prinzip der Serie folgt, nämlich der wiederholten Anfertigung eines bestimmten Motivs<sup>156</sup>, zu unterscheiden, wobei beide auch zusammen auftreten können, denn zum Teil werden Werke einer Serie seriell angeordnet. Auch wenn die Serie bereits vor den fünfziger Jahren auftrat, so ist Hal Foster der Meinung,

but it is not [...] until minimalism and pop (or maybe the Rauschenberg combines) that *serial production is made consistently integral to the actual technical production of the work of art*. [...] And it is finally this that severs art not only from the subjectivity of the artist (the last order or origin to which abstract expressionism held, in the form of the gesture) but also from the representational paradigm of art. Indeed, it is not the "anti-illusionism" of minimalism that "rids" art of the anthropomorphic and the representational, but its serial mode of production.<sup>157</sup>

### 3.2.3.5 Die große Dimension

Als ein weiteres Kennzeichen der Minimal Art gelten die großen Dimensionen der Werke. Die Künstler schlossen – wie auch die Pop Art-Künstler – an die großen Gemälde der vorhergehenden Generation an, an die des Abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock<sup>158</sup> oder Barnett Newman. David Shirley betont, dass eines der bedeutendsten Kennzeichen der amerikanischen Kunst die Größe ist. Während große

<sup>153</sup> Vgl. dazu auch Dabrowski 1998, S. 42.

<sup>154</sup> Vgl. Dieter Honisch: Zur Organisationsform der Bilder von Stella und Morellet, in: Morellet, Berlin / Baden-Baden / Paris, 1977, (S. 7–17), S. 8.

<sup>155</sup> Die serielle Anordnung ist nicht allein ein wesentliches Merkmal der Minimal Art, sondern auch der nahezu zeitgleich entstandenen Pop Art. Diese wollte sich ebenso von der traditionellen Handschrift und Komposition distanzieren und betonte in ihrer Kunst eine serienmäßige Herstellung.

<sup>156</sup> Nach Katharina Sykora kam die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit der Serienmalerei um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert auf, mit Bildern von Claude Monet, Paul Cézanne und Alfred Sisley. Auch Künstler, die am Anfang des 20. Jahrhunderts zu abstrakten Ausdrucksformen fanden, bedienten sich der Serienmalerei, wie Piet Mondrian oder Alexej Jawlensky; das führte zur gegenstandslosen Serienmalerei mit Werken von Josef Albers und Frank Stella. Vgl. Katharina Sykora: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, (Dissertation), Würzburg 1983, passim.

Jedoch geht die künstlerische Möglichkeit der Wiederholung eines Motivs, was auch als Serie bezeichnet werden kann, weit in die Kunstgeschichte zurück. Lukas Cranach d. Ä. beispielsweise fertigte von einem Motiv, wie *Die drei Grazien* eine ganze Serie von Bildern. Vgl. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmen aus Franken, Ausstellungskatalog, Festung Rosenberg Kronach / Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Augsburg 1994, S. 176.

<sup>157</sup> Foster 1986, S. 179.

<sup>158</sup> Pollock schuf mit *Mural* von 1943 sein erstes Bild, das einen Menschen in seiner Dimension überragte. Vgl. Volkmar Essers: Jackson Pollock – "Malen ist Selbstentdeckung", in: Pollock 1999, (S. 16–82), S. 32. Vgl. Kirk Varnedoe: Comet: Jackson Pollock's Life and Work, in: Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1998, (S. 15–85). Als Jackson Pollock *Mural*

Dimensionen in der europäischen Kunst symbolisch zu deuten seien, seien die großen Dimensionen der Amerikaner die Suche nach der Dimension allein und nach der Erfahrung, was solch eine Größe bewirken kann.<sup>159</sup>

Die drei hier vorgestellten Arbeiten besitzen große Dimensionen. Flavins Barriere durchzieht einen gesamten Ausstellungsraum von einer Wand zur anderen, Judds Kuben besetzen die Mitte eines rechteckigen Raums mit einer Länge von 7,25 m und Carl Andres Platten nahmen in ihrer ersten Präsentation in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer mit 10 x 2,50 m nahezu den gesamten Boden eines Raumes ein.

Gregor Stemmrich nennt als Kennzeichen der Minimal Art die "Sperrigkeit" der Objekte, die mit dem Ausstellungsraum korreliere.<sup>160</sup> Flavins Barriere versperrt zwar einen Teil des Raums, doch das Licht nimmt der Arbeit jegliche Schwere und Sperrigkeit. Carl Andres Arbeit kann nicht als sperrig bezeichnet werden, da sie unaufdringlich und unauffällig flach auf dem Boden liegt und durch die geringe Höhe von 0,5 cm zur Zweidimensionalität tendiert. Der Künstler betont, dass er keine Werke machen wolle, die einen überragen und blenden. Er bevorzuge Arbeiten, bei denen man sich in einem Raum befinden kann und die man, wenn man will, auch übersehen kann.<sup>161</sup> Im Unterschied zu Flavins und Andres Arbeiten können die Arbeiten von Donald Judd am ehesten als "sperrig" angesehen werden. Doch die glatte Oberfläche der Objekte nimmt ihnen zugleich ihre Schwere und Sperrigkeit.

Allgemein gilt für dreidimensionale Objekte, dass die Größe eines Werks für die Integration des Umraums eine Rolle spielt. Wie auch Robert Morris 1966 schrieb, nimmt ein größeres Objekt mehr vom Umraum ein als ein kleineres.<sup>162</sup> Mit ansteigender Objektgröße nimmt der Abstand zu, den ein Betrachter zu einem Objekt einnehmen muss, um es ganz zu erfassen. Bei sehr großen Rauminstallationen kann das gesamte Werk nicht mehr vollkommen überblickt werden. Diesbezüglich kann man von einem (Betrachtungs-)Raum um das Kunstwerk sprechen, der zum Kunstwerk dazugehört. Auch in traditionellen Werken findet sich ein (Betrachtungs-)Raum. Mitunter wird der Abstand durch einen Sockel erweitert. Ein Beispiel dafür ist das *Reiterstandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni* von 1481–1488 von Andrea del

---

schuf, hatte er nach Volkmar Essers sicherlich Picassos *Guernica* von 1937 vor Augen, das damals in einer New Yorker Galerie zu sehen war. Vgl. Essers 1999, S. 17.

<sup>159</sup> Vgl. David L. Shirey: N. Y. Painting and Sculpture 1940–1970. The Year of the Centennial at the Met, in: *Artsmagazine*, Vol. 44, No. 1, September/Okttober 1969, (S. 35–39), S. 39.

<sup>160</sup> Vgl. Stemmrich, Vorwort, 1995, S. 14.

<sup>161</sup> Vgl. Carl Andre, zitiert nach *Diagrams and Drawings*, Basel 1973, S. 12 (Andre in einem Interview; aus dem Katalog des Gemeentmuseums, Den Haag 1969, S. 5). Ende der sechziger Jahre vollzog Carl Andre den Schritt der horizontalen Ausbreitung auf dem Boden, der den meisten seiner Arbeiten zugrunde liegt. Andres Œuvre beinhaltet generell eine geringe Anzahl von vertikalen und wenigen überlebensgroßen Arbeiten. Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 17.

<sup>162</sup> Vgl. Morris, Part 2, 1966, S. 20.

Verrochio auf dem venezianischen Campo di SS. Giovanni e Paolo. Der Sockel, nicht das Kunstwerk selbst, besitzt eine Höhe von einigen Metern, sodass die Plastik als Gesamtgestalt allein aus der Ferne erfasst werden kann. Neben Plastiken für Platzanlagen finden sich weitere Beispiele für architektonische Zusammenhänge: in den Rauminszenierungen des Barock oder im Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts. Doch sind die Intentionen dieser Beispiele von jenen der sechziger Jahre verschieden.<sup>163</sup> Ein Anschluss der Minimal Art-Künstler ist demnach eher an Constantin Brancusi<sup>164</sup> zu sehen, der den umliegenden Raum als eine wesentliche Komponente für das Kunstwerk erachtet hatte.

### 3.2.4 Die Interaktion von Objekt und Raum

Die Herstellung bzw. Präsentation des Objekts der drei vorgestellten Beispiele findet nicht in einem Künstleratelier statt, sondern "in situ"<sup>165</sup> des Museums oder der Galerie. Der Raum wird neben dem Objekt zu einer weiteren wichtigen Komponente des Kunstwerks. Das Kunstobjekt ist nicht mehr autonom, da es vom Ort abhängig ausgestellt ist.<sup>166</sup> Carl Andre, der seine Arbeiten auch als "post-studio sculpture" bezeichnete, ist nach Sam Hunter der erste Künstler, der anstelle eines in sich geschlossenen Objekts die Relation von einem Objekt zu einem ihm umgebenden Raum verwirklichte.<sup>167</sup> Carl Andre relativiert selbst die These, dass er der erste Künstler der "post-studio sculpture" sei: "For me, my cliché about myself is that I'm the first of the post-studio artists (that's probably not true)."<sup>168</sup> Die Integration des Raums durch ein offenes Kunstwerk ist ein Phänomen, das vermehrt in den sechziger Jahren auftrat.<sup>169</sup>

---

<sup>163</sup> Dies erläutert Klotz bei einem Vergleich zwischen der Kunst der sechziger Jahre und dem Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts. Vgl. Klotz 1994, S. 198.

<sup>164</sup> Vgl. André Avril: L' Atelier Brancusi, Faltblatt, Centre Georges Pompidou, Paris 1999.

<sup>165</sup> Die Bezeichnung "in situ" wurde von Daniel Buren das erste Mal 1971 gebraucht. Vgl. Jean-Marc Poinso: In situ – Orte und Räume in der zeitgenössischen Kunst, in: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, (S. 253–259), S. 257.

<sup>166</sup> Carl Andre schuf auch autonome, vom Landschafts- und Architekturraum unabhängige Werke.

Vgl. Meyer-Hermann 1991, S. 76–77.

<sup>167</sup> Vgl. Hunter 1985, S. 94.

<sup>168</sup> Andre, Interview mit Tuchman 1970, S. 55.

<sup>169</sup> Durch die Präsenz der Künstler am Ausstellungsort wurde der Kontakt zwischen Künstlern und Galeristen sowie zwischen Künstlern und Museumsleuten intensiviert. Vgl. Rolf Ricke: New York Avantgarde in Köln, in: Dieter Honisch / Jens Christian Jensen (Hg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1976, (S. 143–147), S. 144.

Allerdings konnte ein Künstler mit zunehmender Größe seines Œuvres nicht bei jeder Ausstellung vor Ort sein. Daher wurden Arbeiten der Minimal Art-Künstler auch nach deren Anweisung von Assistenten beaufsichtigt und ausgeführt. Wird ein Kunstwerk, in der Regel mit einem Zertifikat, verkauft, ist der Besitzer für eine Installation verantwortlich. Dies führte mitunter allerdings zu Problemen, wie am Beispiel von *an artificial barrier of blue, red and blue light (to Flavin Starbuck Judd)* dargelegt wurde.

Noch wichtiger als bei den Minimal Art-Künstlern wurde die Präsenz des Künstlers bei Happenings, wie jenen von Joseph Beuys. Hier wurde die Aktion des Künstlers zum Teil des Kunstwerks.

Erste Ansätze finden sich in der Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts, als Künstler Materialien als abstrakte Formen zu einem bestimmten Architekturelement in Beziehung gesetzt haben, wie zum Beispiel der russische Künstler Tatlin mit seinen *Eck-Konter-Reliefs*.

Carl Andres *5 x 20 Altstadt Rectangle* wurde 1969 speziell für den Raum der Düsseldorfer Galerie konzipiert und dort installiert. Donald Judds Kuben sind mittig in einem Raum anzuordnen. Bei beiden Arbeiten sind die Kanten der rechteckigen Konstellation parallel zu den Wänden ausgerichtet, sodass diesbezüglich eine Relation zum architektonischen Umraum hergestellt ist; ein Charakteristikum in den Werken beider Künstler. Flavins Barriere nimmt nicht die Kanten des Raums auf, sondern läuft quer durch den Raum von einer Wand zu der gegenüberliegenden. Die Anzahl der Komponenten wurde der Dimension des jeweiligen Ausstellungsraums angepasst. Es ist somit in den drei Arbeiten weniger eine "Sperrigkeit" der Arbeiten, die den Raum ins Kunstwerk einbezieht, als vielmehr die Art der Präsentation im Raum.

Für Flavins Kunst wurde festgestellt, dass die Änderung des Ortes einer Arbeit neue Aspekte verleihen konnte und vom Künstler befürwortet wurde. In der Regel konkretisierte Flavin eine Arbeit das erste Mal für einen bestimmten Ausstellungsraum. Jedoch konnten viele der Arbeiten bzw. die Idee dazu auch in einem anderen Raum gezeigt werden. In den meisten Diagrammen notierte Flavin den ersten Ausstellungsraum der Konzeption, den Raum, für den eine Idee entstand.

Carl Andre nannte den ersten Ausstellungsort einer Arbeit ausdrücklich mit der Datierung.<sup>170</sup> Andres Arbeiten bestehen nicht allein aus einem Material bzw. dem Objekt, sondern auch aus dem Platz, den sie belegen: Skulptur als Platz und Material<sup>171</sup> gilt für seine raumbezogenen Arbeiten. Carl Andre denkt bei einer Ideen-suche immer an einen Ort, wenn auch nicht an einen konkreten: "There's always a location in mind, not necessarily a specific one, but rather, a location in scale."<sup>172</sup> Im Zertifikat notierte Andre zudem des Öfteren auch die Ausstellungsgeschichte und die Art der Installation.<sup>173</sup>

Für Donald Judd ist der Ort eines Werks nicht so wichtig, ein Ortswechsel würde keine Änderung des Materials bedingen.<sup>174</sup> Das Objekt steht im Mittelpunkt seiner

---

<sup>170</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 13.

<sup>171</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 21.

<sup>172</sup> Andre, Interview mit Tuchman 1970, S. 55.

<sup>173</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1991, S. 25–26.

<sup>174</sup> Vgl. Judd, Interview mit Poetter, 1989, S. 68–69: "[Poetter:] Zwar sind es die gleichen Stücke, werden sie aber noch identisch sein, wenn sie eine andere Umgebung in sich aufnehmen? [Judd:] Ja, aber das ist nicht so wichtig. Ich meine, es sind dieselben Arbeiten, egal wo sie stehen. [...] [Poetter:] Aber könnte nicht doch die spezifische Umgebung verändernd wirken? [Judd:] Sicher, aber das ist einfach etwas Zufälliges, das ich, wie ich schon sagte, nicht so wichtig finde. Natürlich wird das Licht in West

Kunst und mag autonomer und raumunabhängiger sein als in Flavins und Andres Werken. In einer anderen Äußerung wünscht Judd, dass eine Arbeit, wenn sie an einem richtigen Ort steht, nicht nur für kurze Dauer aufgestellt werden sollte. Denn in der Wiederbegegnung mit dem Werk am selben Ort könne die Kunsterfahrung vertieft werden.<sup>175</sup> Aus diesem Grund mag Judd ab 1979 in Marfa, Texas, begonnen haben, Dauerinstallationen seiner eigenen Kunst und der Arbeiten anderer Künstler einzurichten.

Die Arbeiten der Minimal Art werden auch als ortsspezifisch bezeichnet, wenn sie für einen bestimmten Ort konzipiert wurden. Jedoch ist diese Ortsbezogenheit nicht mit dem von Richard Serra definierten Begriff "site-specific" gleichzusetzen. Serra verlangt von ortsbezogenen Werken nicht allein die Berücksichtigung formaler Aspekte, sondern ebenso die Beachtung von sozialen und politischen.<sup>176</sup>

Eine ortsspezifische Arbeit im Sinne Richard Serras kann nicht an einem Ort installiert und an einem anderen wieder aufgebaut werden, da sie auf die spezifischen Gegebenheiten des Ortes, formal, sozial und politisch, eingegangen war.<sup>177</sup> *Titled Arc* von 1989, eine Arbeit, die Richard Serra für einen bestimmten Platz hergestellt hatte, die dann aber an einen anderen Ort versetzt werden sollte, war somit für den Künstler zerstört. Die Arbeiten der Minimal Art dagegen wurden nicht nur an einem Ort gezeigt, sondern auch an einem anderen reinstalled. Die Ortsbezogenheit der Minimal Art bezieht sich nicht ausschließlich auf einen einzigen Ort, da der Präsentationsort und dessen Raumintegration variabel ist.<sup>178</sup> Die Beziehungen der einzelnen Objektkomponenten bleiben gleich, jedoch nicht die zur Komponente des Raums. Im Unterschied zu den Künstlern der Minimal Art verlangt Serra von seinen Skulpturen nicht eine Anpassung an die Umgebung, da es ihm auf eine Kritik oder zumindest "auf einen kraftvollen Dialog unter gleichberechtigten Partnern" ankommt.<sup>179</sup> Den Arbeiten der

Texas anders sein, und sie werden etwas anders aussehen, aber ich denke, das ist nicht so wichtig. Es werden immer noch dieselben Arbeiten sein."

<sup>175</sup> Vgl. Franz Meyer: Marfa, in: Judd, Wiesbaden 1993, (S. 24–30), S. 24.

<sup>176</sup> Vgl. Richard Serra: "Titled Arc" zerstört (1989), in: Richard Serra: Schriften. Interviews. 1970–1989, Bern 1990, S. 227.

<sup>177</sup> Susanne Leeb spricht den Arbeiten heute die einstige Provokation ab. Vgl. Susanne Leeb: Sturheit siegt, in: *Texte zur Kunst*, 9. Jg., Heft 34, Juni 1999, (S. 167–171), S. 170–171.

<sup>178</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 86. Zu verschiedenen Strategien der Ortsbezogenheit vgl. Kevin Melchionne: Rethinking Site-Specificity: Some Critical and Philosophical Problems, in: *Art Criticism*, Vol. 12, No. 2, 1997, S. 36–49.

<sup>179</sup> Vgl. Armin Zweite: "Eine Stahlkurve ist kein Monument". Beobachtungen zu einigen Werken Richard Serras als Kommunikationsform des Unkommunizierbaren, in: Richard Serra, *Running Arcs* (For John Cage), Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1992, (S. 7–116), S. 7.

Auch der englische Bildhauer Henry Moore sah die Plastik als gleichberechtigten Partner der Architektur, unter die ein Kunstwerk nicht untergeordnet werden soll, wie es z. B. im Mittelalter üblich war. Henry Moore inspizierte genau einen Platz, für den eine Plastik entstehen sollte, z. B. für den Lincoln Center in New York mit *Lincoln Center Reclining Figure* von 1963/1965. Vgl. Silke Wenk: Henry Moore. Large Two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates, Frankfurt a. M. 1997, S. 42. Vgl. Christa Lichtenstern:



Minimal Art wurde oft vorgeworfen, dass sie sich der Architektur unterwerfen.<sup>180</sup> Ein Beispiel dafür ist eine Kontroverse, die während der *Sixth Guggenheim International Exhibition* von 1971 aufkam. Dort wurde ein Werk Daniel Burens suspendiert, ein der Architektur angepasstes Werk Dan Flavins aber beibehalten.<sup>181</sup>

Die drei Beispiele beziehen durch Größe und Art der Präsentation den Realraum in das Kunstwerk mit ein, in dem der Betrachter das Werk rezipiert. Anstelle eines illusionistisch dargestellten Raums in einem Gemälde, wird neben dem Objekt ein Realraum als Komponente des Kunstwerks erfahrbar. Judd schreibt, dass er durch die Präsentation eines realen Objekts im realen Raum den Bildillusionismus<sup>182</sup> vermeiden wollte; "I'm [sc. Judd] using actual space because when I was doing paintings I couldn't see any way out of having a certain amount of illusionism in the paintings."<sup>183</sup>

Im Gegensatz zu Judd argumentierte Robert Morris, dass dreidimensionale Objekte bzw. Skulpturen grundsätzlich keinen Illusionismus aufweisen. Die *New Sculpture* geht nach Morris auf die Tradition der Skulptur zurück; Raum, Licht und Material waren stets konkret gewesen.<sup>184</sup>

Sculpture, on the other hand, never having been involved with illusionism could not possibly have based the efforts of fifty years upon the rather pious, if somewhat contradictory, act of giving up this illusionism and approaching the object. Save for replication, which is not to be confused with illusionism, the sculptural facts of space, light, and materials have always functioned concretely and literally. Its allusions or references have not been commensurate with the indicating sensibilities of painting.<sup>185</sup>

Diese unterschiedlichen Ansatzweisen zeigen erneut die verschiedenen Ausgangswegen und Intentionen Judds und Morris' in der Malerei bzw. in der Skulptur. Judd wollte den Illusionismus der Malerei beenden, für Morris stellte sich das Problem nicht, da er von der Skulptur ausgegangen war.

Henry Moore. *Liegende*. Zweiteilig *Liegende I*. Landschaft wird Figur, Frankfurt a. M. / Leipzig 1994, S. 35. Zur Natur als Partner der Skulptur vgl. Peter Anselm Riedl: *Henry Moore*. König und Königin. Werkmonographien zur bildenden Kunst, Stuttgart 1957.

<sup>180</sup> Vgl. Nancy Spector: *Against the Grain*. A History of Contemporary Art at the Guggenheim, in: *The Solomon R. Guggenheim Foundation* (Hg.): *Art of this Century*. The Guggenheim Collection, New York 1993, (S. 257–286), S. 279.

<sup>181</sup> Alexander Alberro griff die Problematik in den neunziger Jahren erneut auf. Vgl. Alexander Alberro: *The Turn of the Screw*: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition, in: *October*, No. 80, Frühjahr 1997, S. 57–84. Vgl. Alexander Alberro: *Reply to Thomas M. Messer's comment on author's article "Turn of the Screw, Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition"*, in: *October*, No. 82, Herbst 1997, S. 123–125.

<sup>182</sup> Masaccio gilt als der erste Künstler, der mithilfe der Zentralperspektive im Fresko *Trinitá*, um 1425 (667 x 317 cm, Florenz, Sta. Maria Novella), die illusionistische Erweiterung des Realraums in der europäischen Malerei verwirklichte. Einen Höhepunkt findet der Illusionismus in der Deckenmalerei des Barocks. Die Zentralperspektive galt bis ins 19. Jahrhundert als vorbildlich.

<sup>183</sup> Glaser, *Interview Judd and Stella*, 1966, S. 58.

<sup>184</sup> Vgl. Morris, *Part 1*, 1966, S. 43.

<sup>185</sup> Morris, *Part 1*, 1966, S. 43.

Eine neue Art von Illusionismus wurde geschaffen. Bei Flavins Kunstwerken erzeugt das Licht illusionistische Momente, Schein und Sein sind nicht unbedingt identisch. Die immaterielle Malerei an den Architekturelementen ist illusionistisch<sup>186</sup> erzeugt, wie es sie zuvor in der Kunst noch nicht gegeben hat. Neben Dan Flavin erzielte auch Donald Judd mithilfe von farbigen Materialien und dem vorhandenen Beleuchtungslicht illusionistische Momente in seiner Kunst.<sup>187</sup> Judd setzte bereits seit 1964 farbige Kunststoffscheiben ein, ein Beispiel dafür ist *Untitled* von 1969 (Abb. 96), eine Arbeit aus einem 83,8 cm x 172,7 cm x 122 cm großen Quader, der sich aus anodisierten Aluminiumplatten zusammensetzt. Zwei gegenüberliegende Seiten des Quaders sind offen, sodass man in und durch den Quader blicken kann. Die Innenseiten sind mit dunkelviolettfarbenen transparenten Kunststoffplatten ausgekleidet. Blickt man in den Quader, scheinen, bedingt durch die Spiegelung des Kunststoffs, die Innenkanten des Quaders aufgelöst. Der Betrachter verfällt der Illusion einer – nicht vorhandenen – Tiefe. Diese Wahrnehmungstäuschung wird verstärkt, wenn der Standpunkt so gewählt ist, dass man nicht auf die andere Seite hindurchblicken kann. Ferner gelang Donald Judd in einigen Arbeiten vor allem mithilfe von Plexiglasscheiben eine Reflexion auf der weißen Ausstellungswand oder eine Farbatmosphäre, was mit der immateriellen Malerei Dan Flavins zu vergleichen ist, allerdings ist der Effekt bei Judd viel dezenter. Ein Beispiel ist *Untitled* von 1989<sup>188</sup> aus sechs offenen Aluminium-Kästen, in denen sich jeweils zur Hälfte schwarzer und orangefarbener Kunststoff befindet. Orange breitete sich aus dem Kasten heraus aus. Es bildete sich eine orangefarbene Atmosphäre. Diese Beispiele zeigen, dass auch in Judds Kunst Momente der Illusion existieren. Die dreidimensionalen Objekte wurden durch die Illusion der Farbwirkung erweitert.<sup>189</sup>

### 3.2.5 Die Interaktion von Objekt, Raum und Betrachter

Gemeinsam ist den drei vorgestellten Werken, dass sie direkt auf dem Ausstellungsboden zu installieren sind. Dies unterscheidet sie von der traditionellen Plastik, bei der

---

<sup>186</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 104.

<sup>187</sup> Bei Donald Judd handelt es sich um erlebte Illusion. Vgl. Rosalind Krauss: Allusion and Illusion in Donald Judd, in: *Artforum*, Vol. 4, No. 9, Mai 1966, (S. 24–26), S. 26.

<sup>188</sup> Die Arbeit war 2000 in der Donald Judd-Ausstellung im Kunsthaus Bregenz präsentiert. Siehe Judd, Hannover/Bregenz 2000, S. 82, wenngleich die Wirkung in Reproduktionen nicht vermittelt werden kann!

<sup>189</sup> Flavin scheint in den Korridoren mit der (realen) Perspektive zu spielen, vier Linien laufen auf die Abgrenzung des Korridors zu. Das Licht verflacht die drei Dimensionen. Dieser Blick durch den Korridor erinnert auch an den Blick durch einen offenen Kubus Donald Judds.

das Kunstwerk vom Raum des Betrachters durch einen Sockel getrennt und erhöht ist. Somit befindet sich das Kunstwerk auf einer Ebene mit dem Betrachter.<sup>190</sup>

Die Eliminierung des Sockels wurde Anfang des 20. Jahrhunderts in Werken von Auguste Rodin vorbereitet. Rodin hatte zum Beispiel die *Bürger von Calais* von 1884–1886<sup>191</sup> auf einem niedrigen Bronzeuntergrund postiert, der in die Plastik integriert ist.<sup>192</sup> Der rumänische Bildhauer Brancusi revolutionierte die Thematik des Sockels, indem er ihn selbst künstlerisch gestaltete.

Nach Frances Colpitt gilt Anthony Caro als der erste Künstler des 20. Jahrhunderts, dessen Skulptur sich alleine trug.<sup>193</sup> Bereits 1917 befestigte Marcel Duchamp das Readymade einer Garderobenhalterung, *Trébuchet*, ohne Sockel direkt auf dem Boden. Meyer-Hermann bezeichnet dieses Werk als eine kunsthistorische Voraussetzung für die Bodenplastik.<sup>194</sup> Nach Richard Serra markierte die Entfernung des Sockels den größten Bruch in der Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert<sup>195</sup>, denn eine Sockelskulptur, wie sie in der Tradition, aber auch noch in Werken des 20. Jahrhunderts vorlag, hat dem Betrachter gegenüber immer einen Moment des Machtvollen übermittelt.

Als wesentliche Kennzeichen der Minimal Art wurden die Reduzierung auf Primärformen und die Einheit von Material, Farbe und Form erläutert. Da der Betrachter die – oft einfachen – Formen und die meist unkomplizierte Platzierung bzw. Komposition der Module im Raum rasch erfasst, bricht er in vielen Fällen die Kunsterfahrung schnell wieder ab. Lässt er sich aber auf das Werk ein und studiert bestimmte Relationen der Einheiten untereinander oder deren Interaktion mit dem Raum, wird er dabei unbewusst auf sich selbst aufmerksam gemacht. Es ist der Betrachter, der die Relationen zueinander setzt, es ist der Betrachter der sich im Raum bewegt, um von verschiedenen Blickwinkeln aus die Module zu sehen. Nach Morris kommt es in den Werken der *New Sculpture* nicht allein auf Gegebenheiten innerhalb des Objekts an, wie es in der Tradition üblich war, sondern auch auf die Kunsterfahrung des

---

<sup>190</sup> Vgl. Colpitt 1992, S. 35.

<sup>191</sup> Skulptur: Bronze, 210 x 190 x 140 cm. Musée Rodin, Paris; weitere Editionen sind in Calais, London, Basel und Tokio. Siehe Thiele 1995, S. 111.

<sup>192</sup> Ironischerweise stellten Besitzer eines Gusses die Plastik auf einen Sockel.

Nach Meyer-Hermann liegt in Andres Arbeiten ein anderer Akzent als bei Rodin, da er sich auf die steinzeitliche Vorgeschichte, z. B. Stonehenge bezieht. Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 24.

<sup>193</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 38.

<sup>194</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1991, S. 84.

<sup>195</sup> Vgl. Richard Serra: Erweiterte Notizen von Sight Point Road (1982), in: Serra 1990, S. 164. Vgl. Interview Richard Serra mit Peter Eisenman (1983), in: Serra 1990, S. 170.

Betrachters, die dieser in einer Situation erlebt.<sup>196</sup> Die Einfachheit der Form bedingt dabei nicht unweigerlich eine Einfachheit der Erfahrung.<sup>197</sup>

Nach Michael Fried, der in seinem Aufsatz "Art and Objecthood" auf die Schriften von Judd und Morris antwortete und deren Kunst ablehnte, besteht diese als Nicht-Kunst allein aus dem Erlebnis des Betrachters.<sup>198</sup> Die Anschauung der literalistischen Werke sei theatralisch, da sie tatsächliche Umstände berücksichtige, unter denen der Betrachter dem Werk begegnet. Dies widerspricht nicht dem Anliegen der Künstler. Robert Morris hatte aber in seinem Aufsatz betont: "The object itself has not become less important. It has merely become less *self*-important."<sup>199</sup> Nach Hal Foster wird in der Minimal Art die "Skulptur" – er nennt sie bewusst in Anführungszeichen – zu den Objekten zurückgeführt und bezüglich des Ortes neu definiert. The "viewer [...] is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site."<sup>200</sup>

Bei der Präsentation von *5 x 20 Altstadt Rectangle* befanden sich die Besucher beim Betreten der Galerie direkt auf den Eisenplatten; viele sahen deshalb über das erwartete Kunstwerk hinweg und suchten nach einem Objekt auf einem Sockel oder an der Wand.<sup>201</sup> Im Gegensatz zu Judds und Flavins Werkbeispielen – und zu ihrer Kunst überhaupt – kann der Betrachter auf das Objekt treten; der haptische Sinn kommt zum visuellen hinzu. Der Kontakt mit dem Kunstwerk, das Begreifen der Bodenplatten ist somit direkter.<sup>202</sup> Bei der Ausstellung in Düsseldorf musste der Besucher das Kunstwerk betreten, um in den Galerieraum zu gelangen. Wird eine zu betretende Bodenarbeit Andres in einem Museum präsentiert, ist der Betrachter aus Ehrfurcht vor der hohen Kunst eher gehemmt, auf das Kunstwerk zu treten, da in der Regel in einem

---

<sup>196</sup> Die Beziehungen liegen nicht mehr implizit im Objekt, sondern sind nach außen verlagert. Licht, Umraum und Betrachterstandpunkt liefern mögliche Relationsmomente. "The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. [...] One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context." Morris, Part 2, 1966, S. 21.

<sup>197</sup> Vgl. Morris, Part 1, 1966, S. 44.

<sup>198</sup> Nach Fried ist es allein die Erfahrung, die zählt. Fried 1967; wieder abgedruckt in: Battcock 1968, S. 131

<sup>199</sup> Morris, Part 2, 1966, S. 23.

<sup>200</sup> Foster 1986, S. 163.

<sup>201</sup> Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 12.

<sup>202</sup> Die Strategie des Betretens einer Installation wurde in der Gegenwartskunst fortgeführt. Z. B. in Hans Haackes Installation *Bodenlos* von 1993 auf der Biennale in Venedig, bei der im Gegensatz zu Andres Kunst die politische Komponente eine große Rolle spielt. Die Installation soll nicht allein betreten werden, sondern auch betreten machen. Vgl. Hans Haacke. *Bodenlos*, Ausstellungskatalog, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993.

Museum Kunstwerke nicht berührt werden dürfen.<sup>203</sup> Wagt der Rezipient, im wahrsten Sinne des Wortes, den Schritt auf das Kunstwerk, fühlt er sich mit dem Werk vereint, spürt die Atmosphäre des Kunstwerks.<sup>204</sup> Andre erklärte, dass seine flachen Bodenarbeiten nicht wirklich flach seien, da sie eine scheinbare Luftsäule evozieren: "I don't think of them as being flat at all. I think, in a sense, that each piece supports a column of air that extends to the top of the atmosphere. They're zones."<sup>205</sup> Die Verbundenheit mit dem Kunstobjekt durch den Luftraum ist ähnlich den Farb- atmosphären einiger raumbezogener Arbeiten Flavins, in die der Besucher eintauchen kann. Im Unterschied zu Andres und Flavins Werkbeispiel kann der Betrachter in Judds Arbeit nicht zwischen die Module gehen. In anderen Werken Donald Judds ist dies möglich, wie zum Beispiel in den hundert variierten offenen Kuben gleicher Größe in zwei Gebäuden der Chinati Foundation<sup>206</sup> in Marfa, Texas.

Neben dem visuellen und haptischen Sinn kann man in Andres Bodenarbeit zusätzlich den auditiven erfahren, denn die Platten lassen beim Betreten einen hellen, metallenen Ton erklingen. Dieser steht im Kontrast zum gedämpften, in der Regel nicht wahrgenommenen Klang des Bodens eines Ausstellungsraums. In einigen Arbeiten mit Metallplatten verwendete Andre verschiedene Metallarten; diverse Berührungsklänge können differenziert werden.<sup>207</sup>

Im Gegensatz zu Andres Bodenarbeit und Judds spezifischem Objekt kann bei Dan Flavins *barrier* der Betrachter nicht um das Objekt schreiten oder es betreten. Es ist nicht von allen Seiten zu erfahren, da mit der Objektkomponente ein Teil des Raums versperrt wird. Aus einer "Sehbarriere", wie man auch die Werke der Minimal Art aufgrund ihrer Größe und Raumeinnahme bezeichnete, wurde eine tatsächliche, physische Barriere, welche die Bewegungsfreiheit des Betrachters einschränkt. Nicht allein die Bewegung, sondern die Wahrnehmung während der Bewegung sind das Entscheidende.<sup>208</sup>

Robert Morris erläuterte in seiner Aufsatzreihe "Notes on Sculpture" vor allem seine eigenen Werke im Vergleich zur zeitgenössischen Skulptur. Dabei geht er besonders

---

<sup>203</sup> Carl Andre betonte im Interview mit Phyllis Tuchman, dass nicht alle seine Arbeiten zum Begehen gedacht sind und er diesbezüglich eine Sensibilität vom Betrachter abverlangt, ob ein Material betretbar ist oder nicht. Vgl. Andre, Interview mit Tuchman 1970, S. 57.

<sup>204</sup> Eine andere und doch ähnliche Erfahrung kann man beim Durchschreiten von Holzblöcken machen, die durch ihre Aufstellung den Raum einnehmen, z. B. in der Schaffhausener Arbeit *Shiloh* von 1980.

<sup>205</sup> Andre, Interview mit Tuchman 1970, S. 60–61.

<sup>206</sup> Zur Chinati Foundation vgl. Daphne Beal: The Chinati Foundation: A Museum in Process, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 10, Oktober 2000, S. 116–124, 181.

<sup>207</sup> Vgl. Lauter 1991, S. 21.

auf das Verhältnis zwischen Betrachter, Objekt und Raum ein.<sup>209</sup> Die von ihm beschriebenen Erfahrungen können auch auf die Werke der anderen Minimal Art-Künstler übertragen werden. Morris differenzierte im zweiten Aufsatz die Kunsterfahrung in zwei Wahrnehmungsmomente: "Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the gestalt. The experience of the work necessarily exists in time."<sup>210</sup> Hat der Besucher einen Teil eines geometrischen Körpers gesehen, weiß er wie dieser vollständig aussehen wird, da er geometrische Formen aus früherer Erfahrung<sup>211</sup> kennt. Dieses Vorwissen bestimmter Formen bezeichnet Morris als "known constant", die weitere, noch unbekannte Erfahrung, die ein Besucher beim Umhergehen im Raum erlebt, als "experienced variable".<sup>212</sup> Die Trennung in "known constant", die der Beobachter sofort bei Erblicken der Arbeit erfährt, und in "experienced variable", für die der Betrachter Zeit benötigt, findet laut Morris bei der Erfahrung einer traditionellen Skulptur nicht statt, da in diesem Fall keine "known constant" besteht.<sup>213</sup> Mit Wechsel seines Standorts, verändert der Betrachter selbst die Gestalt der Arbeit<sup>214</sup> und die perspektivischen Überschneidungen<sup>215</sup> der Formen.

Bei Carl Andres Arbeit, die eine betretbare Bodenarbeit ist, kann der Betrachter nicht um bestimmte geometrische Formen herumgehen. Jedoch kann Morris' Vorschlag der "known constant" und der "experienced variable" nachvollzogen werden. Der Betrachter erkennt sofort die quadratische Form der Platten. Sobald er unterschiedliche Standpunkte einnimmt, ändert sich die wahrgenommene Ansichtsform der Platten als "experienced variable" und wird je nach Perspektive zu einer Rautenform.<sup>216</sup> Ein weiterer Moment der "experienced variable" ist der Klang der Platten.

<sup>208</sup> Auch um viele Skulpturen der Tradition kann sich der Betrachter bewegen bzw. wird der Betrachter geradezu dazu aufgefordert, so vor allem bei der manieristischen Skulptur, die anstelle der Einansichtigkeit die Mehransichtigkeit als ein Grundprinzip hatte.

<sup>209</sup> Da Morris auch als Tänzer und Choreograph tätig war, mögen seine Erfahrungen im Tanz seine Skulpturen maßgeblich beeinflusst haben. Stemmrich betont, dass er unter den Minimal Art-Künstlern der Einzige ist, der das kinästhetische Empfinden und responsorische Körpergefühl des Betrachters zu einem zentralen Anliegen gemacht hat. Vgl. Gregor Stemmrich: Grundkonzepte der Minimal Art, in: *Minimal Maximal* 1998, S. 21.

<sup>210</sup> Morris, Part 2, 1966, S. 23. Vgl. Colpitt 1990, S. 93, 95.

<sup>211</sup> "In the simpler regular polyhedrons such as cubes and pyramids one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur." Morris, Part 1, 1966, S. 44.

<sup>212</sup> Morris' Ansatz der "known constant" und "experienced variable" weist in gewisser Weise eine Verwandtschaft zu Josef Albers' Theorie des "factual fact" und des "actual fact" auf, die Albers in seinem Buch "Interaction of Colors" vorstellte. Während die "factual facts" die messbaren Tatsachen eines Kunstwerks darstellen, sind die "actual facts" die erlebten Tatsachen während der Kunsterfahrung. Zu Josef Albers' Ansatz vgl. Riedl 1974, S. 414. Vgl. Axel Müller: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, (Habilitationsschrift), München 1997, passim.

<sup>213</sup> Vgl. Morris, Part 2, 1966, S. 21, 23.

<sup>214</sup> Vgl. Morris, Part 2, 1966, S. 21.

<sup>215</sup> Vgl. Dreher 1992, S. 3.

<sup>216</sup> Zu Carl Andres *64 Lead Square* schreibt Meyer-Hermann 1996, S. 23: "Obwohl dieses mathematisch-rechnerische Spiel und auch die geometrische Form des Quadrates im Titel erkannt

Dan Flavins Barriere kann nicht umschritten werden, lediglich an einer Seite kann man entlanggehen. Eher selten kann in Flavins Kunstwerken um eine Objektkomponente gegangen werden. Begegnet man der *barrier*, stellt sich nicht zuerst die Erfahrung einer "known constant" ein, denn durch die Lichtatmosphäre im Raum wird der Betrachter durch die Augenadaptation beeinflusst, einer "experienced variable". Eine Irritation zeigt sich in der Regel beim Studium der Modulformen, denn man erkennt zuerst eine Quadratform. Doch die Module bestehen aus Rechtecken. Die Module können nicht als "known constant" erlebt werden, da sie sich nicht in erwarteter Form bestätigen. Mit Änderung des Standortes ergibt sich eine andere Wahrnehmung: von der einen Seite stehen die Rahmen, von der anderen die rot scheinenden Vertikalampen im Vordergrund.

An Donald Judds Arbeit *Untitled* können Robert Morris' Erläuterungen am ehesten nachvollzogen werden. Die Module sind Kuben mit einem Seitenmaß von einem Meter; diese Form ist die "known constant". Wie bei Morris erläutert, muss der Betrachter sich nicht um das Objekt bewegen, um dessen gesamte Gestalt in Gedanken erfassen zu können.<sup>217</sup> Will der Rezipient das Kunstobjekt mit den sich überschneidenden Einheiten jedoch ganz erfahren, muss er dieses von verschiedenen Standpunkten aus betrachten. Diese Herangehensweise funktioniert allerdings nicht bei allen Werken Donald Judds. Sieht man den Kubus der Arbeit *Untitled*, 1969 (Abb. 96), von der geschlossenen Seite, kann der Betrachter nicht erkennen, dass es sich um eine offene Form handelt. Somit mag er als "known constant" einen geschlossenen Kubus erwarten. Beim Umschreiten ergibt sich jedoch eine nicht erwartete Gegebenheit, indem der Kubus offen ist.

Allein die drei Werkbeispiele zeigen bereits, dass Robert Morris' Theorie der "known constant" und der "experienced variable" nicht konsequent für Installationen der so genannten Minimal Art anwendbar ist. Die Betrachterintegration der einzelnen Werke unterscheidet sich.

### 3.3 Fazit: Dan Flavins Kunst in Abgrenzung zur Minimal Art

Anhand der drei exemplarischen Werke konnten bestimmte Gemeinsamkeiten hinsichtlich des "Looks" der Minimal Art-Objekte festgestellt werden: sie bestehen aus

---

werden können, bietet sich in der tatsächlichen Wahrnehmung je nach Standpunkt des Betrachters ein Parallelogramm, eine ungleichmäßige Viereckform oder eine verzogene Raute. Die Diskrepanz zwischen dem rationalen Verstehen (des Titels) und der damit verbundenen 'idealen' Vorstellung und der geschauten räumlichen Wirklichkeit wird zum Antrieb, die Situation abzuschreiten, Beziehungen zwischen dem eigenen Körper und dem Werk herzustellen, um den Widerspruch zwischen Geist und Gefühl zu überbrücken."

<sup>217</sup> Vgl. Morris, Part 1, 1966, S. 44.

Industriematerialien, aus vom Künstler gewählten industriell gefertigten Materialien oder aus vorhandenen Industrieprodukten; die Objekte vereinheitlichen Material, Farbe und Form, wobei Flavins Material durch das Licht über das Objekt hinausgeht; die Objekte setzen sich aus einfachen Formen zusammen, deren Zusammensetzung im Fall von Flavins Arbeit nicht eine eindeutige geometrische Form ist; eine serielle Anordnung der Module wird bevorzugt, das Kunstwerk nimmt raumgreifende Dimensionen ein, jedoch nicht unbedingt die einzelnen Module. Ein weiteres Charakteristikum der drei vorgestellten Arbeiten ist die Integration des Raums. Sie wird durch die Art der Präsentation der Objekteinheiten im Raum erzielt; im Fall von Flavins Kunst zusätzlich durch die Lichtausstrahlung. Durch die Raumintegration ist das selbstreferenzielle Objekt nicht autonom. Als weiteres Charakteristikum wurde die explizite Integration des Betrachters erläutert, die je nach Kunstwerk unterschiedliche Akzente zeigt. Da bestimmte Charakteristika den vorgestellten Kunstwerken gemeinsam zugrunde liegen, ist eine vereinheitlichende Bezeichnung Minimal Art als Ausdrucksform der sechziger Jahre gerechtfertigt. Die Individualität eines jeden Künstlers sollte jedoch beachtet und gewahrt werden.

Die Individualität von Andre, Judd und Flavin beginnt bereits bei den Inspirationsquellen. Während für Donald Judd der Abstrakte Expressionismus die wesentliche Quelle war, konnte in Flavins Frühwerk der Einfluss des New Yorker Abstrakten Expressionismus und des New Realism festgestellt werden. Aber auch das Studium von europäischer und ostasiatischer Kunst gab Flavins Frühwerk wesentliche Impulse. Zudem war Flavin mit der Kunst des russischen Konstruktivismus vertraut gewesen. Weitere wichtige Künstler, die in den fünfziger und sechziger Jahren einen großen Einfluss auf die amerikanische Kunst ausübten, sind Marcel Duchamp und Constantin Brancusi. Von der Kunst des letztgenannten war Carl Andre ausgegangen.

Differenzen zeigen sich auch in den Intentionen. Während Donald Judd und Dan Flavin ihre Kunst weder der Malerei noch der Skulptur zugeordnet wissen wollten, hielt Carl Andre an dem Begriff der Skulptur fest. Ein allgemeines Phänomen für die Kunst der sechziger Jahre ist, dass Kunstwerke entstanden, die sich den traditionellen Kunstgattungen entzogen; dies bemerkte auch Donald Judd in seinem Aufsatz "Specific Objects". Aus diesen neuen Ausdrucksformen, zu der die Stilrichtung der Minimal Art, aber auch jene des New Realism, des Environments, der New Sculpture oder des Happenings zählen, wurde die Rauminstallation respektive Installation Art entwickelt. Die Rauminstallation hatte Ende des 20. Jahrhunderts in der bildenden Kunst an Bedeutung gewonnen. Allerdings scheinen einige Werke sowohl der Installationskunst als auch der Skulptur mit Raumbezug zugeordnet werden zu können. Eine Überschneidung der Bezeichnung von Rauminstallation und Skulptur zeigt sich in den



hier vorgestellten Werken der Künstler Carl Andre und Donald Judd. Ihre Werke beziehen sich durch die Form der Objekte und durch die Art der Präsentation auf den Raum, sie sind insofern Rauminstallationen. Andererseits können sie aber auch als Skulpturen bezeichnet werden, die sich auf ihren Umraum beziehen. Für Carl Andres und Donald Judds Werke scheint die Zuordnung zur Skulptur auch plausibel.

Die Zuordnung von Dan Flavins Kunst zur Skulptur ist zu hinterfragen. Dies hängt in erster Linie damit zusammen, dass Flavin zwar dreidimensionale Objekte bzw. Konstruktionen präsentierte, doch Flavins Licht-Konstruktionen befinden sich niemals – im Gegensatz zu Andres und Judds Arbeiten – frei im Raum; der Betrachter kann die Arbeit nicht als Objekt umschreiten. Die *installations in fluorescent light* stehen aufgrund der Konstruktion und der Lichtwirkung immer im direkten Bezug zur Architektur, die mit den Linien der Leuchtstofflampe akzentuiert und immateriell bemalt wird. Häufigster Träger der Arbeiten Dan Flavins ist nicht der Boden, sondern die Wand bzw. die Ecke.

Die drei hier vorgestellten Künstler der Minimal Art schufen nicht generell Bodenskulpturen bzw. -installationen, zu denen die drei Werkbeispiele dieses Kapitels zählen. Der Anteil der Bodenarbeiten ist im Œuvre der drei vorgestellten Künstler verschieden gewichtet: Während Carl Andre bisher in seiner Laufbahn ausschließlich Arbeiten für den Boden schuf<sup>218</sup>, sind in Judds Gesamtwerk Wand- und Bodenarbeiten ungefähr zu gleichen Anteilen vorhanden.<sup>219</sup> In Flavins Œuvre findet sich die frei im Raum stehende Installation äußerst selten, nämlich lediglich in den Barrieren, doch durch die Lichtwirkung ist ein eindeutiger Bezug zu den Wänden gegeben. Da Flavins Arbeiten sich durch die Konstruktionsart und Lichtwirkung auf den Umraum beziehen, sind sie nicht autonom im Sinne einer Architektur-Unabhängigkeit. In Judds und Andres Arbeit bedingt die Präsentation der Objekte im Raum die Raumintegration.

Ein weiterer Punkt, der Flavin von den anderen Künstlern unterscheidet, ist der, dass er auf andere Art und Weise die Objekteinheiten komponierte bzw. konstruierte. Flavin wählte die Länge der Lampen, setzte Halterungen in einer bestimmten Konstruktion, was er in seinen Entwurfszeichnungen festhielt, und entschied in einem weiteren Schritt die Farbzusammensetzung. Dabei entwickelte er Formen, die nicht grundsätzlich einfache Primärformen sind. Die anderen Künstler lassen das Material in der Fabrik in einer bestimmten Form herstellen und bedienen sich in der Regel einfacher quadratischer oder rechteckiger Formen. Flavin verwandte komplizierte Formen und seit den siebziger Jahren auch die Kombination von Rundleuchten.

---

<sup>218</sup> Vgl. Carl Andre, Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, Den Haag / Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1987; mit Werkkatalog 1958–1986. Vgl. Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996.

<sup>219</sup> Vgl. Judd, Ottawa 1975.

Die Kunst der Minimal Art wird mit einer gewissen Kühle und Sterilität verbunden. Doch Flavins farbige Arbeiten sind nicht kühl und wirken in einigen Fällen durch die Art der Farbzusammenstellung sehr dekorativ. Flavin entfernte sich zusätzlich von der Kühle der Minimal Art, indem er seinen Arbeiten Untertitel gab. Größtenteils sind es individuelle Bezüge zu Menschen, mit denen Flavin zur Entstehungszeit einer Arbeit zu tun hatte. Die Widmungen sind sehr persönlich. Ein wesentlicher Unterschied zu Donald Judds und Carl Andres Titeln.

Andres und Judds Arbeiten beziehen sich auch auf den Raum, doch kommt in Flavins Werk zusätzlich das Licht ins Spiel, dem sich der Betrachter schwerlich entziehen kann. Entgegen Andres Forderung der Unauffälligkeit eines Kunstobjekts bleibt die Barriere schon allein durch das Licht bestimmt nicht unbeachtet.

Der entscheidende Aspekt, in welchem sich Dan Flavin von den anderen Künstlern der Stilrichtung der Minimal Art unterscheidet, ist der Einsatz von elektrischem Licht. Einzig Flavins Arbeiten sind in ihrer Präsentation vom elektrischen Strom abhängig, einzig Flavins Arbeiten erzeugen künstliches Licht. Das Licht geht über das Material hinaus und breitet sich im Umraum aus. Flavins Materialien sind nicht allein das konstruierte Lampenarrangement, sondern auch das Licht, die bestrahlten Oberflächen der Konstruktion und der Architektur sowie eine entstehende Raumatmosphäre. Nicht allein das Objekt, sondern auch Architekturelemente und ein gesamter Raum mit seiner Atmosphäre werden zu einem weiteren gestalteten Material. Doch ist Flavin in den sechziger Jahren nicht der einzige Künstler, der im elektrischen Licht ein Arbeitsmaterial findet. Gemeinsamkeiten können zu anderen Künstlern gesehen werden, was im folgenden Kapitel zur Kunstlicht-Kunst näher untersucht werden soll.

## 4 Die Kunst Dan Flavins im Kontext der Kunstlicht-Kunst

Reine Malerei bedeutet vielleicht reines Licht.

Guillaume Apollinaire<sup>1</sup>

### 4.1 Dan Flavin und die Lichtkunst – eine Eingrenzung

Dan Flavins Kunst wird nicht nur zur Minimal Art, sondern auch, bedingt durch die Materialwahl, zur Lichtkunst gezählt. Bruno Haldner stellte Anfang der neunziger Jahre fest, dass Lichtkunst zu einem kunsthistorischen Begriff geworden ist.<sup>2</sup> Doch welche Kunstwerke zählen zu der Lichtkunst? Der Begriff ist ein sehr weit gefasster, den es einzugrenzen gilt. Lichtkunst kann theoretisch für die ganze Kunstgeschichte geltend gemacht werden, da die künstlerische Beschäftigung mit Licht so alt ist wie die bildende Kunst selbst. Licht ist ein essenzieller Bestandteil des menschlichen Lebens, ohne den der Mensch nicht existieren kann und der ihn tagtäglich umgibt und der so auch in die Kunst und die Kunstgeschichte eingegangen ist. Frühe Beispiele von Lichtkunst in der europäischen Kunstgeschichte sind mittelalterliche Goldgründe oder farbige Kirchenfenster, bei denen Licht das Symbol des Himmlischen und Göttlichen ist.<sup>3</sup> Hatte das "Eigenlicht" die Kunst des Mittelalters bestimmt, so ist es in den darauf folgenden Epochen das "Bedeutungslicht".<sup>4</sup> Der Frührenaissance-Künstler Domenico Veneziano gilt als der Erste, der in seinen Gemälden versuchte, die Auswirkungen des Sonnenlichts in feinen Nuancen darzustellen. Durch das "Bedeutungslicht" war das göttliche Licht profanisiert worden. Im Zeitalter des Barock wurde das Licht zu einem zentralen Darstellungsgegenstand. Mithilfe von Lichtinszenierungen, sei es in der Malerei oder auch im architektonischen und skulpturalen Zusammenhang, konnten Inhalte dramatisiert und hervorgehoben werden, wie in der Malerei Caravaggios und Rembrandts oder in der Skulptur von Gianlorenzo Bernini. Auch die künstliche Lichtquelle der Kerze und andere Beleuchtungsquellen wurden zu einem Motiv in der Malerei.<sup>5</sup> Die Darstellung von natürlichen Lichtereignissen findet sich in der Landschaftsmalerei zum Beispiel bei William Turner oder bei den Impressionisten. Ende

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: MACK Lichtkunst, Ausstellungskatalog, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 135.

<sup>2</sup> Vgl. Bruno Haldner: Lichter einer Ausstellung, in: Licht, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Basel, 1990/1991, (S. 10–12), S. 12.

<sup>3</sup> Vgl. Schöne 1994, S. 55–81. Vgl. Eva Korazija: Kunstlicht. Vom Licht in der Druckgraphik, in: Licht 1990/1991, S. 34–39. Zum Licht in den gotischen Kathedralen vgl. Hans Jantzen: Kunst der Gotik, Berlin 1987 (<sup>1</sup>1957), S. 66–69.

<sup>4</sup> Zu den Begriffen des Eigen- und Bedeutungslichts vgl. Schöne 1994, passim.

<sup>5</sup> Nicht allein in der Malerei, sondern auch direkt als Mittel für Inszenierungen fand die Kerze ihre Anwendung, wenn sie z. B. eine Alabasterfläche einer Kirche zum "Leuchten" brachte.

des 19. Jahrhunderts wurde die Darstellung des Kunstlampenlichts, das mit der Faszination für die Beleuchtungsart einhergehen mag, aber auch symbolische Bedeutung haben kann, als Gegenstand in die Malerei eingeführt.<sup>6</sup>

Im 20. Jahrhundert wurde natürliches und künstliches Licht als primäres Gestaltungsmittel direkt<sup>7</sup> in die bildende Kunst integriert, was erst mit der Befreiung der Kunst von mimetischen Inhalten und der Suche nach neuen Materialien möglich wurde.<sup>8</sup> Der Einsatz von elektrischem Licht hatte natürlich auch dessen technische Erfindung zur Voraussetzung. Ende des 19. Jahrhunderts war die Glühlampe, Anfang des 20. Jahrhunderts die "Neon"-röhre und in den dreißiger Jahren die Leuchtstofflampe erfunden worden.

Der Einsatz von natürlichem Licht als sekundäres Mittel hatte für die Plastik schon immer eine bedeutende Rolle gespielt, wie auch Robert Morris in "Notes on Sculpture" bemerkte. Künstler des 20. Jahrhunderts, die natürliches Licht konkret in ihrer Kunst einsetzten, indem sie reflektierende oder durchsichtige Materialien wählten, die zum Teil bewegt wurden, sind in den zwanziger Jahren die Konstruktivisten Naum Gabo und Antoine Pevsner und Ende der fünfziger Jahre die deutschen Künstler der Gruppe Zero. Die Wahrnehmung von natürlichem Licht ohne Zuhilfenahme von Objekten findet man Mitte der sechziger Jahre in der Kunst der amerikanischen Westküste mit Maria Nordman, James Turrell oder Robert Irwin.<sup>9</sup>

Um Kunstwerke mit dem primären Gestaltungsmittel des natürlichen Lichts von jenen des künstlichen zu unterscheiden, scheint der Begriff Kunstlicht-Kunst sinnvoll. *KunstLichtKunst* war 1966 der Titel einer Ausstellung im Eindhovener Stedelijk Van Abbe Museum, die einen ersten großen Überblick über Arbeiten mit elektrischem Licht gab.<sup>10</sup> Zum Kunstlicht<sup>11</sup> zählt nicht allein das elektrische, sondern auch das

---

<sup>6</sup> Vgl. Erika Billeter: *Intérieur – Effet de Lampe*, in: *Die Nacht*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München, Wabern-Bern 1998, S. 95–106. Vgl. Robert Rosenblum: *The Art of Electricity*, in: *Light in Architecture and Art 2002*, S. 39–64.

<sup>7</sup> Morellet schrieb 1966 einen Aufsatz zur direkten Lichtquelle in der Kunst. Vgl. François Morellet: *Direkte Lichtquellen in der Kunst (1966)*, in: François Morellet: *Lichtobjekte*, Ausstellungskatalog, Westfälischer Kunstverein, Münster, Kunsthalle zu Kiel, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

<sup>8</sup> Auch die Rolle des Künstlers hatte sich geändert, der nicht mehr für die Kirche oder einen bestimmten Auftraggeber Kunstwerke ausführte. Nach Morellet habe ein Teil der Künstler Christus für Napoleon oder Coca-Cola verlassen. Die Kunst entstand für die Kunst, *L'art pour l'art*. Vgl. François Morellet: *Ungehörige Fragen*. Ein anonymes Interview mit François Morellet, in: Morellet, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

<sup>9</sup> Vgl. Butterfield 1993.

<sup>10</sup> Vgl. *KunstLichtKunst*, Ausstellungskatalog, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1966.

<sup>11</sup> Zur Kunstlicht-Kunst vgl. Gerhard Finckh: *Licht-Räume*, in: *Licht-Räume*, Ausstellungskatalog, Museum Folkwang Essen / Bauhaus Dessau, Essen 1993, (S. 8–25), S. 24. Vgl. René Hirner: *Eine kurze Geschichte des künstlichen Lichts*, in: *FarbLicht. Kunst unter Strom*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg / Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit 1999, S. 113–117. Inzwischen hat sich das Spektrum der elektrischen Lichtkunst erweitert, zu ihr werden die Computer-, Video-, Laser- und LED-

Oxidationslicht der Kerze und der Flamme, das unter anderen Yves Klein, Otto Piene, Jannis Kounellis, Nam June Paik und Christian Boltanski einsetzten. Yves Klein gilt als erster Künstler, der Feuer in seine Kunst integrierte; 1961 stellte er in Krefeld *Feuerskulpturen* aus.<sup>12</sup> Hinsichtlich Flavins Kunst ist der Einsatz des elektrischen Lichts von besonderem Interesse, darunter Glühlampe, "Neon"-röhre und Leuchtstofflampe, die in den sechziger Jahren vermehrt integriert wurden.

Das elektrische Licht der Großstadt, ein Symbol des technischen Fortschritts, war Anfang des 20. Jahrhunderts Thema in den Gemälden der Futuristen, die es auch als mögliches neues Material und Motiv in ihren Schriften erwähnt hatten. Erste Versuche mit dem Einsatz von elektrischem Licht fanden in den zwanziger Jahren am Bauhaus statt<sup>13</sup>, allerdings wurde die Lichtquelle nicht direkt eingesetzt. Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack erzielten *Reflektorische Lichtspiele*, indem sie farbige Schablonen vor Scheinwerfern bewegten und auf einen transparenten Bildschirm projizierten, sodass auf der anderen Seite des Bildschirms eine bewegte abstrakte Lichtmalerei erschien.<sup>14</sup> Der ebenso am Bauhaus tätige László Moholy-Nagy entwickelte über mehrere Jahre, von 1922 bis 1930, einen *Licht-Raum-Modulator*, den er 1930 das erste Mal öffentlich auf der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Paris präsentierte.<sup>15</sup> Das sich drehende Objekt ist aus drei Kompartimenten zusammengesetzt, die sich selbst bewegen. Michael Schwarz betonte, man vergesse leicht, dass die Installation mit farbigem Licht ausgeführt wurde.<sup>16</sup> Auf der Pariser Ausstellung wurde der *Licht-Raum-Modulator* mit einem komplizierten Beleuchtungssystem kombiniert. Licht wurde von einer Vielzahl farbiger Glühlampen auf die Plexiglas- und Metallteile der Konstruktion reflektiert und als Schatten auf die Umgebung

---

Kunst gezählt. Zur Kunst mit Computer vgl. Söke Dinkla: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute, (Dissertation), Köln 1995.

<sup>12</sup> Vgl. Klein, Köln/Düsseldorf 1994, S. 224.

<sup>13</sup> Vgl. René Hirner: Kunst und Licht. Eine Einführung, in: *FarbLicht. Kunst unter Strom*, 1999, (S. 9–15), S. 10. Vgl. Anette Kuhn: Instrumente des Lichts, in: MACK, Ahlen 1994, (S. 53–58), S. 54. Vgl. Helmut R. Leppien: Die Gestaltung des direkten Lichts, in: *Mehr Licht. Künstlerhologramme und Lichtobjekte*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1985, (S. 196–201, 211–224), S. 211–212.

<sup>14</sup> Vgl. Dirk Scheper: Die Bauhausbühne, in: *Experiment Bauhaus*, Ausstellungskatalog, Bauhaus Dessau, Berlin 1988, (S. 250–257), S. 250. Vgl. Finckh 1993, S. 17. Die *Reflektorischen Farbenspiele* von Schwerdtfeger und Hirschfeld-Mack standen in der Tradition der Farbenklaviere, die 1723 durch Castelle ihren Ausgang nahmen und mit denen ebenso der Däne Thomas Wilfred in den zwanziger Jahren arbeitete. Wilfred hatte 1905 einen ersten "Lichtkasten" aus einer Zigarrenkiste, einer kleinen Glühlampe und ein paar farbigen Glasstücken angefertigt. Vgl. Finckh 1993, S. 16.

<sup>15</sup> Vgl. Norbert M. Schmitz: Pioniere der Lichtkunst. Zwischen Mythos und Alltag, in: Michael Schwarz (Hg.): *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1998, (S. 32–43), S. 40.

<sup>16</sup> Vgl. Michael Schwarz: Licht, Farbe, Raum, in: Michael Schwarz (Hg.): *Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium*, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 1997, (S. 17–23), S. 19.

weitergeleitet.<sup>17</sup> Nicht die Konstruktion allein, sondern deren Wechselspiel mit den bewegten Lichtreflexionen ist das eigentliche Kunstwerk.<sup>18</sup> Gropius schrieb in einem Brief, dass Moholy-Nagy damit versucht hatte, die Grenzen der Malerei zu erweitern.<sup>19</sup> Doch er hatte nicht allein die Malerei, sondern auch die Skulptur erweitert. Die Erweiterung der Gattungsgrenzen ist bei vielen Künstlern in den zwanziger Jahren zu beobachten, wie zum Beispiel auch in der Kunst Wladimir Tatlins und anderer Konstruktivisten. Aufgrund der frühen Lichtexperimente gelten die Künstler des Bauhauses als wichtige Begründer der Kunstlicht-Kunst, nach Popper wurde die "Lichtkunst" um 1920 mit den Lichtexperimenten am Bauhaus geboren<sup>20</sup>, an die später Künstler anschließen sollten, wie Heinz Mack und Otto Piene aus der Gruppe Zero.

Flavin erklärte 1967, dass er Moholy-Nagy und andere europäische Künstler nicht gekannt hat, als er zu seiner Kunst des Lichts fand:

By the way, at the start (of my use of electric light), I knew nothing of the Moholy-Nagy sculpture or, for that matter, all of the output of the European solo systems and groupings like *Zero* which were introduced to New York relatively recently or not at all.<sup>21</sup>

Im New York der fünfziger Jahre dominierte die Malerei des Abstrakten Expressionismus, von dem die New Yorker Künstler der sechziger Jahre überwiegend ihren Ausgang nahmen.

Doch nicht allein am Bauhaus hatte in den zwanziger Jahren eine Begeisterung für elektrisches Licht geherrscht. Dies zeigt sich unter anderem in der theoretischen Schrift "Das konkrete Licht" von Nikolaus Braun. Braun erwähnte die immaterielle Farbe des Lichts.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Lázló Moholy-Nagy beschrieb das Modell der Pariser Ausstellung: "Das Modell besteht aus einem kubischen Kasten, 120 x 120 cm, mit einer kreisrunden Öffnung (Bühnenöffnung) auf der Vorderseite. Um die Öffnung herum, auf der Rückseite der Platte, sind eine Anzahl gelb-, grün-, blau-, rot-, weißfarbiger elektrischer Glühbirnen montiert (ca. 70 Illuminationsbirnen von je 15 Watt und 5 Stück Scheinwerferbirnen je 100 Watt). Innerhalb des Kastens, parallel zu der Vorderseite, befindet sich eine zweite Platte, ebenfalls mit einer kreisrunden Öffnung, worauf auch um die Öffnung herum die verschiedenfarbigen elektrischen Glühbirnen montiert sind. Einzelne Glühbirnen leuchten aufgrund eines vorbestimmten Planes an verschiedenen Stellen auf. Sie beleuchten einen kontinuierlich sich bewegenden Mechanismus, der teils aus durchsichtigen, teils aus durchbrochenen Materialien aufgebaut ist, um möglichst lineare Schattenbildungen auf der Hinterwand des geschlossenen Kastens zu erzielen." Lázló Moholy-Nagy, zitiert in: *Experiment Bauhaus* 1988, S. 402.

<sup>18</sup> Vgl. Schmitz 1998, S. 40. Vgl. Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986, S. 67.

<sup>19</sup> Vgl. Schwarz 1997, S. 20. Moholy-Nagy berichtete im Buch "vom material zur architektur" von dem Ziel, mit direktem Licht zu malen. Vgl. Wolfgang Drechsler / Peter Weibel: *Malerei zwischen Präsenz und Absenz*, in: *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1991, (S. 24–234), S. 165–166.

<sup>20</sup> Vgl. Kuhn 1994, S. 54. Vgl. Frank Popper: *Electricity and electronics in the art of the XXth century*, in: *Electra*, Ausstellungskatalog, MAM Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1984, S. 19–77.

<sup>21</sup> Flavin, *some other comments*, 1967, S. 21.

<sup>22</sup> "Von der Idee ausgehend, den in der konstruktivistischen Plastik konkret gewordenen Form- und Farbelementen der Materie als drittes das Licht hinzuzufügen, gestalte ich meine Plastiken und Lichtreliefs, denen ich als Konkretum das elektrische Licht einfüge, so diesen Gebilden zu einer realen und

Einen wesentlichen Beitrag zur direkten Präsentation von elektrischem Licht leistete der tschechische Künstler Zdeněk Pešánek, der vermutlich der erste Künstler war, der eine "Neon"-röhre, um 1930, in die bildende Kunst einbrachte. In Pešáneks Kunst bilden lichtkinetische Arbeiten einen Schwerpunkt, die auch im Zusammenhang mit László Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* und anderen Experimenten am Bauhaus zu sehen sind.<sup>23</sup> Pešánek arbeitete in erster Linie abstrakt, ein Beispiel für das Zusammenspiel von Figuration und Abstraktion ist *Liegender Torso* von 1936 (Abb. 98).

Auch in Frankreich hielt die "Neon"-röhre in den dreißiger Jahren Einzug in Künstlerkreise. Nach Olivia Georgia gilt Sonia Delaunay als erste Künstlerin, die "Neon" eingesetzt hat. 1936 wurde Sonia Delaunay beauftragt, ein Emblem für "Zig Zag Cigarette papers" zu entwerfen, das sie mit "Neon" umsetzte.<sup>24</sup>

Durch den Nationalsozialismus der dreißiger Jahre konnten innovative Experimente, wie jene am Bauhaus, nicht fortgesetzt werden, moderne Ausdrucksmöglichkeiten wurden verboten.<sup>25</sup> Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten emigrierten viele Künstler der Avantgarde, so auch Moholy-Nagy<sup>26</sup>, in die USA. Die immanente Wirkung von Licht, wie sie bereits Ludwig XIV. mithilfe von Kerzen als Machtsymbol im 17. Jahrhundert gezeigt hatte<sup>27</sup>, machten sich auch die Nationalsozialisten in Lichtinszenierungen zunutze, zum Beispiel mit dem *Lichtdom* von Albert Speer. Doch auch

---

eigenen Lichtgebung verhelfend. [...] Das Licht ist ein eminent bewegliches, höchst suggestives Material von unerschöpflichen Möglichkeiten. Man vermag durch entsprechende konkrete Lichtgebung Körper und Raum in ihrer plastischen und räumlichen Wirkung zu steigern. Es können durch das Licht bestehende Grenzen der Körper aufgelöst oder scharf unterschieden werden. Die Bewegung in der Lichtplastik ergibt sich durch wechselnde Lichtgebung, wodurch eine stete Veränderung der Beziehungen der Bildelemente zueinander und zum Bildganzen entsteht. Ebenso kann die Farbe direkt dem Licht entnommen werden, wodurch sie entmaterialisiert wirkt." Nikolaus Braun: Das konkrete Licht, in: Arthur Segal / Nikolaus Braun: Lichtprobleme in der Bildenden Kunst, Berlin 1925, o. S.; zitiert nach Finckh 1993, S. 16. Braun veröffentlichte seine ersten "lichtkinetischen" Skulpturen 1924 in der Zeitschrift *Der Sturm*, die allerdings nicht mehr erhalten sind. Vgl. Wulf Herzogenrath: Licht-Skulpturen in den 20er Jahren, in: Lutz Schöbe (Hg.): Bauhaus-Block. Mischa Kuball, Stuttgart 1992, (S. 106–111), S. 109–110.

<sup>23</sup> Bereits in den zwanziger Jahren schrieb Pešánek ein Buch über den Lichtkinetismus. Gedanken zu Pešáneks Kunst wurden dem Vortrag von Annette Reich vom 30.04.1996 am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg entnommen, in dem sie über ihre Dissertation zur Kunst der tschechischen Avantgarde referierte.

<sup>24</sup> Vgl. Olivia Georgia: Neon Fronts, in: Luminous Art for the Urban Landscape, Ausstellungskatalog, Washington Project for the Arts 1981, o. S.

<sup>25</sup> Vgl. Hirner, Kunst und Licht, 1999, S. 11.

<sup>26</sup> Moholy-Nagy eröffnete 1937 das Neue Bauhaus in Chicago, das nach einem Jahr wieder geschlossen wurde, und gründete das Institute of Design, das er bis zu seinem Tod 1946 leitete. Vgl. Finckh 1993, S. 19.

<sup>27</sup> Vgl. Perkowitz 1998, S. 152–153.

im Kriegsalltag war Licht im negativen Sinne allgegenwärtig: Brennende Städte, Leuchtsätze und Flakscheinwerfer boten "Lichträume" eines großen Ausmaßes.<sup>28</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren es die Künstler Gyula Kosice aus Buenos Aires und Lucio Fontana aus Italien, die "Neon"-röhren als direkte Lichtquellen in ihre Kunst integrierten. Gyula Kosice zählt zu der lateinamerikanischen Gruppe *Madí*, die sich aus dem europäischen Konstruktivismus ableitete.<sup>29</sup> Eine abstrakte "Zeichnung" mit einer blauen Argon-Leuchtröhre ist in den Werken der Serie *Madí Neon*, wie *Madí Neon Nr. 3* von 1946 (Abb. 99), auf einem schwarz bemalten Holzuntergrund aufgebracht.<sup>30</sup> Der Umriss des Holzreliefs und die Argon-"zeichnung" bedingen einander und weisen bereits auf Frank Stellas *shaped canvases* der sechziger Jahre.

Lucio Fontana verwandte "Neon"-röhren in einigen Arbeiten zwischen 1951 und 1968, die wohl bekannteste ist die Installation *Ambiente spaziale* von 1951 der 9. Triennale in Mailand, deren Rekonstruktion von 1984 Ende der neunziger Jahre in Frankfurt gezeigt wurde (Abb. 100). Fontana hat in diesem Werk und in anderen Arbeiten mit "Neon", wie im von der Decke hängenden *Cubo di Luce* von 1959/1960<sup>31</sup>, das Material der "Neon"-röhre selbstreferenziell und ohne andere Materialien verwandt. Im Sinne des von ihm begründeten *Spazialismo* greift die "Neon"-zeichnung in den Realraum aus. Zuvor hatte Fontana in Gemälden bzw. Bildobjekten bereits die Illusion des gemalten Raums durch die konkrete Erfahrung des Raumes im Bildwerk ersetzt.<sup>32</sup> Anstelle des illusionistischen Raums, der bis ins 19. Jahrhundert tonangebend war, zeigt Fontana in seinen Bildobjekten durch die Perforierung den realen Raum. Dementsprechend sind die Arbeiten mit "Neon"-röhren reale Markierungen im

---

<sup>28</sup> "Als in Europa 'die Lichter ausgingen' und der Bombenkrieg über den Städten zum Alltag wurde, kamen 'Flakscheinwerfer' zum Einsatz, Scheinwerfer, die riesige 'Räume' aus projiziertem Licht schufen. [...] Das für die Menschen schreckliche Erlebnis der Bombennächte in den brennenden Städten war die Kehrseite einer Inszenierung von 'Lichträumen' ungeheuren Ausmaßes, die die Angreifer mit Abwurf von Leuchtsätzen, so genannten 'Christbäumen', und die Verteidiger mit dem Richten von Such- und Flakscheinwerfern in den nächtlichen Himmel konstituierten." Finckh 1993, S. 19–20.

<sup>29</sup> Vgl. Edward Lucie-Smith: *Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1999, S. 201.

<sup>30</sup> Vgl. *Madí Neon Nr. 5* von 1946; Lichtkonstruktion: "Neon" und Holz, 56 x 41 x 18 cm. Musée Grenoble. Siehe Lucie-Smith 1999, S. 201. Herr Kluge verwies die Autorin freundlicherweise auf Lucie-Smiths Behauptung des wahrscheinlich frühesten Einsatzes von "Neon"-röhren in der Kunst. Wie oben aufgezeigt, setzte Pešánek die Leuchtröhre bereits in den dreißiger Jahren ein.

<sup>31</sup> Lichtinstallation: "Neon"-röhren, 160 x 160 x 160 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Vgl. Lucio Fontana. *La Fine di Dio – Nature – Cubo di Luce*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998. Es handelt sich bei dieser Arbeit um die einzig authentisch erhaltene Lichtskulptur. Vgl. Helmut Friedel: *Das Heile und die Höhle*, in: Fontana, München 1998, (S. 11–17), S. 15.

<sup>32</sup> Vgl. Lóránd Hegy: *Lucio Fontana – Kunst als Metapher*, in: Lucio Fontana. *Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt / Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996, (S. 11–13), S. 11.



realen Raum. Das Raumvolumen war zu einem Thema der bildenden Kunst geworden.<sup>33</sup>

Während die Glühlampen in den zwanziger Jahren und die "Neon"-röhre seit den dreißiger Jahren in Kunstwerken integriert wurden, fand die Leuchtstofflampe erst in der Nachkriegszeit ihren Platz in der Kunst, was damit zu erklären ist, dass die "Neon"-röhre in ihrer Gestaltung flexibler ist und die Leuchtstofflampe erst Mitte der dreißiger Jahre entwickelt wurde. Dan Flavin gilt grundsätzlich als der erste Künstler, der die Leuchtstofflampe als Material im Kunstsystem einsetzte.

Ein Beispiel für den Einsatz von Leuchtstofflampen zum Zweck indirekter Beleuchtung stammt von Rupprecht Geiger. Seine "Kunst-am-Bau" von 1951<sup>34</sup> ist die Gestaltung der Fassade des Haupteingangs des Münchner Hauptbahnhofs.<sup>35</sup> Das Werk ist ein singuläres Beispiel mit Kunstlicht im Werk des Münchner Künstlers Rupprecht Geiger, der die Fassade mit eloxierten Aluminiumplatten und Leuchtstofflampen bestückte. Die als eine Art Relief angebrachten Platten sind scheinbar ungeordnet an der Fassade befestigt. Die unteren Kanten der Platten sind mit weißen Leuchtstofflampen unterlegt und erzeugen Lichtzonen an den unteren Kanten des Reliefs. Die Platten scheinen zu schweben.

Seit Ende der fünfziger Jahre begannen Künstler in verschiedenen Ländern, vermehrt elektrisches Licht direkt einzusetzen, was mit der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Materialien sowie der Ablehnung der herkömmlichen Kunstgattungen zusammenhängen mag. In Deutschland hatte die Künstlervereinigung Zero künstliches und natürliches Licht thematisiert, in Frankreich die Groupe de Recherche d'Art Visuel (G. R. A. V.), der François Morellet angehörte, in England und den USA die Pop Art.<sup>36</sup> Elektrische Lichtquellen wurden direkt oder auch indirekt präsentiert. Sie konnten abstrakt sein oder Gegenstände, Figuren und Schriftzeichen beschreiben, sie wurden entweder allein oder in Bezug zu anderen Materialien eingesetzt, das Licht blinkte in einem Rhythmus oder war statisch. Neben den elektrischen Lichtquellen fanden in den sechziger Jahren aber auch weitere neue, meist industrielle Materialien Eingang in die

---

<sup>33</sup> Bereits Höhlungen frühgotischer Figuren und barocke Faltengebungen verschränken Raum und Form, jedoch wurde der Raum erst im 20. Jahrhundert mit Arbeiten von Archipenko, Picasso, Laurens, Moore und Boccioni zu einem bildnerischen Thema.

<sup>34</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster: Rupprecht Geiger – die Münchner Jahre, in: Geiger, München 1988, (S. 9–21), S. 9.

<sup>35</sup> Auf diese Arbeit machte mich freundlicherweise Herr Robert Mantel aufmerksam. Vgl. Petra Giloy-Hirtz: Kunst für München. Wegweiser im öffentlichen Raum 1972–1997, München 1997, S. 25. Siehe Geiger, München 1988, S. 9.

<sup>36</sup> Vgl. Schwarz 1998, darin v. a. die Aufsätze von Weitemeier, Elger und Schwarz. Vgl. Schwarz 1997. Vgl. Popper 1984.

Kunst, wie die bereits vorgestellten Materialien der Minimal Art, aber auch Filz, Wachs, Fiberglas, Bleifolie, Schnüre, Glas, Bambus, Fernseher, Video oder Radio.

Eine Vielzahl von Ausstellungen und Aufsätzen<sup>37</sup> zum Thema Licht folgten. 1966 gab die bereits erwähnte Ausstellung *KunstLichtKunst* in Eindhoven einen ersten Überblick zur Kunstlicht-Kunst, 1967 fand in New Jersey *Focus on Light*<sup>38</sup>, 1968 in New York *Light: Object and Image*<sup>39</sup> statt, um einige Lichtausstellungen der sechziger Jahre zu nennen, an denen Dan Flavin beteiligt war.

In den USA kann der Einsatz von elektrischem Licht sowohl an der Ost- wie an der Westküste beobachtet werden. Zu den Vertretern der Ostküste gehören Dan Flavin, Stephen Antonakos und Keith Sonnier, zu denen der Westküste James Turrell und Robert Irwin. Die Entwicklung der Lichtkünstler der Westküste begann in den sechziger Jahren mit der Bewegung L. A. Glass and Plastic.<sup>40</sup> Die räumliche Trennung und die verschiedenen künstlerischen Ausgangspunkte der Künstler in Ost und West bedingte unterschiedliche Werkansätze. Spielte für die Künstler der Ostküste, mit dem Kunstzentrum in New York, die Auseinandersetzung mit der Großstadt eine entscheidende Rolle, war bei den kalifornischen Künstlern der Einbezug von natürlichem Licht ein wichtiger Aspekt.<sup>41</sup> Nach Butterfield sind im Unterschied zu den Minimal Art-Künstlern der Ostküste, bei denen Objekt und Material untrennbar sind, die Künstler der Westküste vom physikalischen Objekt befreit. Die künstlerische Aussage geschieht separat von jeglichem Objekt.<sup>42</sup> Die Materialien der Lichtraumkünstler der Westküste sind Licht und Dunkelheit, Sonnenlicht und Schatten, Zeit und Raum, Geräusch und Stille; die Arbeiten wurden unter anderem als "experiential", "situational" und "phenomenal" beschrieben.<sup>43</sup> Eine "Gestalt" nehmen diese Kunstwerke allein durch die direkte Betrachterwahrnehmung an. Jedoch bestehen auch Gemeinsamkeiten zwischen den Kunstrichtungen der Ost- und Westküste, da beide versuchten, die Grenzen zwischen Malerei und Plastik aufzulösen, und sowohl den

---

<sup>37</sup> Neben den Aufsätzen in den Katalogen erschienen auch viele in Zeitschriften. 1967 stellte Elizabeth C. Baker verschiedene junge Künstler vor, die mit Licht arbeiten. Vgl. Elizabeth C. Baker: *The Light Brigade*, in: *Art News*, Vol. 66, No. 1, März 1967, S. 52–55, 63–66. Als die drei interessantesten Künstler nennt sie Stephen Antonakos, Chryssa und Flavin.

<sup>38</sup> Vgl. *Focus on Light*, Ausstellungskatalog, New Jersey State Museum Cultural Center, Trenton 1967.

<sup>39</sup> Vgl. *Light: Object and Image*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1968.

<sup>40</sup> Vgl. Butterfield 1993, S. 12. Nach Schwarz ist für die Künstler der Westküste nicht Moholy-Nagy, sondern Josef Albers und das Black Mountain College wichtig gewesen. Vgl. Schwarz, *Licht, Farbe, Raum*, 1997, S. 20.

<sup>41</sup> Vgl. Butterfield 1993, S. 15. Carl Andre verwies auch auf den Unterschied zwischen den Künstlern in New York und Los Angeles; vgl. Kurt von Meier: *Los Angeles*, in: *Art International*, Vol. 11, No. 4, April 1967, (S. 51–55), S. 51.

<sup>42</sup> Vgl. Butterfield 1993, S. 12.

<sup>43</sup> Vgl. Butterfield 1993, S. 8–9.

Raum zu integrieren als auch der Wahrnehmung des Betrachters eine außerordentliche Bedeutung zuzumessen.

Nach Billy Klüver, dem Initiator von Experiments in Art and Technology, E. A. T., waren in den frühen sechziger Jahren viele Künstler an den neuen Möglichkeiten der Technologie interessiert, jedoch gab es keine praktischen Mittel dies zu verwirklichen. Es gab keinen Kontakt zwischen Industrie und Kunst.<sup>44</sup> Wie bereits im Kapitel zu Flavins ersten künstlerischen Ausformulierungen festgestellt, fehlten Flavin für die ersten Projekte Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre die nötigen technischen und finanziellen Möglichkeiten. Sich nicht zu Flavin, sondern zur damaligen Situation generell äussernd, war dies nach Klüver ein generelles Problem der damaligen Zeit. Erst seit Mitte der sechziger Jahre wurden die Künstler durch Einrichtungen unterstützt, neue Technologien zu erproben, ein Kontakt zwischen Industrie und Kunst wurde hergestellt. Beispiele sind das Massachusetts Institute of Technology, M. I. T., mit dem Center for Advanced Visual Studies, C. A. V. S.<sup>45</sup>, die Experiments in Art and Technology, E. A. T., in New York<sup>46</sup> oder das Los Angeles County Museum an der Westküste.<sup>47</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte Flavin sein Kunstsystem schon vollständig entwickelt, er hatte die Lampe aufgrund ihrer Lichtwirkung und nicht aufgrund ihrer Technik gewählt und hatte die "Neon"-röhre abgelehnt.

## 4.2 Exkurs: Leuchtstofflampe und "Neon" außerhalb des Kunstkontextes

Elektrische Lichtquellen können grundsätzlich in Festkörper- und Entladungslampen unterteilt werden.<sup>48</sup> Das bekannteste Beispiel unter den Festkörperlampen ist der Temperaturstrahler der Glühlampe, der Ende des 19. Jahrhunderts von Heinrich

---

<sup>44</sup> Vgl. Billy Klüver: What are you working on now? 1960–1970 (1982), in: *Electra* 1984, (S. 284, 286), S. 286.

<sup>45</sup> Vgl. Finckh 1993, S. 32.

<sup>46</sup> Der Künstler Robert Rauschenberg und der Wissenschaftler Billy Klüver hatten 1966 *9 Evenings: Theater and Engineering* organisiert, in der Künstler, Wissenschaftler und Ingenieure gemeinsam an technologisch fundierten Kunstwerken arbeiteten. Ende 1966 gründeten Klüver und Rauschenberg mit Robert Witman und Fred Waldhauer E. A. T., eine Organisation, die die Kooperation zwischen Künstlern und Technikern förderte. Vgl. Susan Davidson: *Art and Technology 1959–1995*, in: Rauschenberg, New York / Köln 1998, S. 290. Vgl. Billy Klüver / Julie Martin: *Arbeiten mit Rauschenberg*, in: Rauschenberg, New York / Köln 1998, S. 310–327. Vgl. Klüver 1982, in: *Electra* 1984, S. 284, 286. Tiffany Bell, eine ehemalige Assistentin von Dan Flavin, berichtete der Autorin von Berührungspunkten Dan Flavins zum E. A. T. Freundliche Mitteilung von Frau Tiffany Bell, New York City, 01.09.1998.

<sup>47</sup> Die Idee des Los Angeles County Museums war, dass Künstler mehr über Technologie wissen sollten. Der Physiker Richard Feynman wurde vom Museum zur Mitarbeit gebeten und fungierte als Vermittler zwischen Technik und Künstler; so hatte er auch Kontakt zu Robert Irwin. Vgl. Richard P. Feynman: "Sie belieben wohl zu scherzen, Mr. Feynman!" Abenteuer eines neugierigen Physikers, 9. Auflage, München/Zürich, 1999, S. 365.

<sup>48</sup> Vgl. Handbuch für Beleuchtung 1992, Kapitel I – 6, S. 1–14.

Goebel 1854 und Thomas Alva Edison 1879 entwickelt wurde. Durch Erhitzen eines Wolframdrahts wird nebst Wärmeausstrahlung auch eine Lichtstrahlung erzeugt, lediglich 5–10% der Leistungsaufnahme werden in Lichtstrahlung umgesetzt, der Rest in Wärme.

Entladungslampen bestehen aus einem mit Gasen oder Dämpfen gefüllten Glasgefäß, in das zwei Stromzuführungen eingeschmolzen sind. Wenn die Stromzuführung eine genügend hohe Spannung erreicht, werden Ladungsträger, Elektronen und Ionen, beschleunigt. Atome, auf welche die Ladungsträger stoßen, werden angeregt, sodass in den Atomen Energie deponiert wird, die unmittelbar darauf oder später in Form von Licht wieder abgegeben wird. Gegenüber der Glühlampe besitzen sie den Vorteil einer zehnmal so hohen Lichtausnutzung und einer bis zu zwanzigfachen Lebensdauer. Entladungslampen sind entweder mit Glimm- oder Bogenentladung versehen, mit der ersten funktionieren unter anderem Lampen mit positiver Säule, wie Neon-, Argon- oder Helium-Leuchtröhren, mit Bogenentladung unter anderem die Leuchtstofflampe.

Eine Leuchtröhre ist ein mit Gas gefüllter Glaskörper, dessen Gasfüllung mithilfe von Strom sichtbar wird. Das Edelgas Neon beispielsweise ist farblos, doch innerhalb einer elektrischen Spannung wird es rotfarben. Neon wurde 1898 entdeckt, und 1910 stellte der französische Chemiker Georges Claude die mit Neongas gefüllte Leuchtröhre der Öffentlichkeit vor. Da die erste Leuchtröhre eine mit Neongas gefüllte war, bürgerte sich im allgemeinen Sprachgebrauch der Name "Neonröhre" ein, sowohl für Leuchtröhren mit anderen Gasfüllungen als auch für die später entwickelte Leuchtstofflampe, obwohl sie kein Neon enthalten. Genau genommen darf lediglich jene als "Neonröhre" bezeichnet werden, die mit einem rötlich leuchtenden Neongas gefüllt ist. Blaues und grünes Licht wird aus Argongas, oranges und grünes aus Krypton, blaues aus Xenon und ein warmes gelbes aus Natriumdampf gewonnen.<sup>49</sup> Im alltäglichen Gebrauch werden am häufigsten das orange-rot leuchtende Gas Neon und das blau leuchtende Argon eingesetzt.<sup>50</sup> Im vorliegenden Text ist für die Leuchtröhre der Begriff "Neon"-röhre verwendet worden, um den gebräuchlichen Begriff zu verwenden, doch zugleich wird er durch die Anführungszeichen relativiert.

Bei den so genannten "Neon"-Künstlern, die mit verschiedenen "Neon"-röhren arbeiten, wird in der Literatur überwiegend Neon als Material angegeben, gleich welches Gas die Leuchtröhren zum Leuchten bringt, da der alltägliche Sprachgebrauch sich in die kunstwissenschaftliche Literatur eingeschlichen hat.<sup>51</sup> Sehr häufig

---

<sup>49</sup> Vgl. Perkowitz 1998, S. 145.

<sup>50</sup> Vgl. Rudi Stern: *Let there be Neon*, New York 1979, S. 132.

<sup>51</sup> Dieses Problem wurde auch von Künstlern betont. Morellet erklärte z. B. 1976 im Katalog zu seinen Lichtinstallationen, dass er das Wort "Neon" dem üblichen Gebrauch entsprechend im Katalog anwende, auch wenn es sich um das Leuchtgas Argon handle. Vgl. Morellet, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

findet man in der Literatur zu Dan Flavin die Bezeichnung "Neonröhre"<sup>52</sup>, doch sein Material ist weder Leuchtröhre noch Neonröhre. In der Literatur der neunziger Jahre wurden vereinzelt die Leuchtröhren untereinander und auch gegenüber der Leuchtstofflampe differenziert.<sup>53</sup>

Bald nach ihrer Entdeckung wurden die "Neon"-röhren 1912 in Paris für Leuchtreklamen eingesetzt, 1923 wurden die "neon signs" in New York eingeführt, sodass 1927 bereits 750 "Neon"-reklamen allein in New York existierten.<sup>54</sup> Die "Neon"-röhre, die zu Figuren, Schrift oder abstrakten Zeichen geformt werden kann, wurde zu dem wichtigsten städtischen Werbematerial und wurde zu einem Sinnbild für die Großstadt.<sup>55</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie durch die Einführung von bedruckten Leuchtkästen allmählich verdrängt. Nach Dietmar Elger begannen sich Künstler für dieses Medium zu interessieren, als um 1960 schließlich das Interesse an der "Neon"-röhre in der Öffentlichkeit zurückgegangen war.<sup>56</sup> Doch war die "Neon"-röhre bereits in den dreißiger Jahren durch Pešánek, in den vierziger Jahren durch Gyula Kosice und in den fünfziger Jahren durch Lucio Fontana in den Kunstkontext erhoben worden. Nachdem in den sechziger Jahren "Neon" von Künstlern vermehrt eingesetzt worden war, wurde die "Neon"-Kunst mit der Gründung der New Yorker Galerie-Werkstatt Let There be Neon<sup>57</sup> und des Museum of Neon Art in Los Angeles<sup>58</sup> institutionalisiert.

Doch die "Neon"-röhre wurde nicht allein in Werbung und bildender Kunst, sondern auch in Architektur und Design eingesetzt. Nach ersten Anfängen in den dreißiger Jahren<sup>59</sup> wurde die "Neon"-röhre seit Ende der siebziger Jahre zunehmend von

---

<sup>52</sup> Einige wenige Beispiele: Vgl. Kerber 1971, S. 46. Vgl. Wolfgang Sauré: Dan Flavin, in: *Weltkunst*, No. 41, 1971, S. 15. Vgl. Celant 1980, S. 81. Vgl. Hunter 1985, S. 196. Vgl. Friedel 1994, S. 12. Vgl. Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa, Ausstellungskatalog, Fondazione Prada, Mailand 1998, passim. Vgl. J. Fiona Ragheb: Situationen und Ort, in: Flavin, Berlin 1999, S. 11–17.

<sup>53</sup> Vgl. Morellet, München 1995. Vgl. *FarbLicht* 1999.

<sup>54</sup> Vgl. Matthias Götz: Nichts als Licht. Nichts als ein Bericht, in: *Licht* 1990/1991, (S. 97–130), S. 127.

<sup>55</sup> Für Las Vegas, der Stadt der Werbung, waren "Neon"-röhren ein wichtiges Material. Vgl. Robert Venturi / Denise Scott Brown / Steven Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektur-symbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig 1979. Inzwischen wurde die "Neon"-röhre von neueren Techniken abgelöst, stellten Venturi und Scott Brown fest, nachdem sie nach 25 Jahren Las Vegas erneut besuchten. Vgl. Denise Scott Brown / Robert Venturi: Las Vegas heute, in: *Stadt Bauwelt*, 90. Jg., No. 36, 24. September 1999, S. 1974–1977.

<sup>56</sup> Vgl. Dietmar Elger: Material als Prozeß. Keith Sonniers Werk der sechziger Jahre, in: Keith Sonnier. Werke/Works, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthalle Nürnberg / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, (S.8–20), S. 18.

<sup>57</sup> Vgl. Stern 1979.

<sup>58</sup> Vgl. dazu die Homepage des Museums im Internet.

<sup>59</sup> Besonders seit den dreißiger Jahren dienten "Neon"-röhren der Fassadengestaltung und der Innenraumdekoration. Neon wurde zum architektonischen Ornament. Vgl. Andrea Domesle: Leucht-Schrift-Kunst. Eine Kunst parallel zu den Medien. Joseph Kosuth, Mario Merz, Maurizio Nannucci, Bruce Nauman, Jenny Holzer, ([Mikrofiche-Ausgabe] Dissertation), Freiburg im Breisgau 1995, S. 29–30.

Architekten und Dekorateuren als Design eingesetzt<sup>60</sup>, zum Beispiel vom Architekten Charles Moore 1977–1978 für die postmoderne Platzgestaltung *Piazza d'Italia* in New Orleans.<sup>61</sup> Hatte die "Neon"-röhre eine positive (in der Moderne der dreißiger Jahre) und eine ironische (in der Postmoderne der siebziger Jahre) Konnotation erhalten, so wurde sie in den neunziger Jahren erneut positiv bewertet. Als seriöses Gestaltungsmittel wurde sie in Architektur und Design anerkannt.<sup>62</sup>

Im Gegensatz zur "Neon"-röhre wurde die Leuchtstofflampe für die Beleuchtung mit weißem Licht entwickelt.<sup>63</sup> Das Grundprinzip der Leuchtstofflampe entspricht dem der Entladungslampe der Leuchtröhre, das durch die Ausnutzung eines Fluoreszenzeffekts ergänzt wird.<sup>64</sup> Die Innenwand der Röhre ist mit einem Leuchtstoffgemisch beschlämmt, das die Eigenschaft besitzt, absorbierte Strahlung in sichtbare umzuwandeln. In der standardisierten Leuchtstofflampe dient eine Quecksilberdampfentladung zur Anregung der Leuchtstoffe. Über den Quecksilberdampf entwickelt die Gasentladung im Innern des Glasrohres eine überwiegend unsichtbare, starke Ultraviolettstrahlung. Durch diese wird das beschlämmte Leuchtstoffgemisch angeregt und zum Leuchten gebracht, indem die kurzwelligen Strahlen in langwellige, sichtbare Strahlen transformiert werden. Diesen Umwandlungsprozess nennt man Fluoreszenz. Durch verschiedene Zusammensetzungen des Leuchtstoffbelags werden die Lichtfarben variiert. Der Physiker Sidney Perkowitz beschrieb die unterschiedliche Wirkung von Leuchtstoff- und Glühlampe, die zuvor der Raumbelichtung gedient hatte:

Leuchtstofflampen haben [sc. im Gegensatz zur Glühlampe] jedoch einen völlig neuen Effekt – ein flaches Licht, das die Dreidimensionalität unterschlägt. Die von einer kleinen Flamme oder Glühlampe nach allen Seiten auseinanderlaufenden Strahlen werfen Schatten und unterstreichen Konturen. Die lange Leuchtstoffröhre erzeugt ein gleichmäßiges Licht, das sich hervorragend für den Arbeitsplatz eignet, das aber wenig Schatten wirft und nicht sehr stimmungsvoll ist.<sup>65</sup>

Die Leuchtstofflampe ist ein etwas jüngeres Erzeugnis als die "Neon"-röhre und wurde Mitte bis Ende der dreißiger Jahre von unterschiedlichen Firmen international

---

<sup>60</sup> Vgl. Brenda Richardson: Bruce Nauman: Neons, in: Bruce Nauman: Neons, Ausstellungskatalog, The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1982, (S. 13–36), S. 14.

<sup>61</sup> Vgl. Heinrich Klotz: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980, München 1984, S. 180–181.

<sup>62</sup> Für Beispiele siehe Vilma Barr: The Best of Neon. Architecture. Interiors. Signs, New York 1992.

<sup>63</sup> "Die bunten Farben des Entladungslichts lassen sich nicht für allgemeine Beleuchtungszwecke nutzen, weil sich die Menschen weißes Licht wünschen, das dem Sonnenlicht ähnelt. Ein solches Licht erzielte man durch Verbesserung des Entladungslichts unter Verwendung der Fluoreszenz." Perkowitz 1998, S. 145. Vgl. Mel Bochner: Serial Art (Systems: Solipsism), in: *Artsmagazine*, Vol. 41, No. 8, Sommer 1967, (S. 40–43), S. 42.

<sup>64</sup> An dieser Stelle danke ich Herrn Cord Spreckelsen, der mir den physikalischen Prozess der Leuchtstofflampe erklärte.

auf den Markt gebracht, in den USA von General Electric<sup>66</sup>, Westinghouse und Sylvania, in den Niederlanden von Philips und in Deutschland von Osram. In den USA waren die Lampen zu Beginn in drei Wattstärken, in den drei Längen, 2 ft, 4 ft und 8 ft, und in sieben verschiedenen Farben erhältlich.<sup>67</sup>

Nachdem die Leuchtstofflampe Mitte der dreißiger Jahre erstmals eingesetzt worden war, erlebte sie nach 1945 eine große Konjunktur, indem sie Eingang in die Wohnräume, Ballsäle, Theater- und Repräsentationsräume fand. Die Leuchtstofflampen-Begeisterung der Nachkriegsjahre<sup>68</sup>, der sich auch in einer Reihe von Leuchtstofflampen im Design zeigt<sup>69</sup>, hatte nicht zuletzt auch wirtschaftliche Gründe, da die Lampe die billigste Lichtquelle war. Jedoch schlug die Stimmung bald um, die Gesellschaft konnte am billigsten Leuchtmittel keinen Geschmack mehr finden.<sup>70</sup> Erst in den neunziger Jahren änderte sich die Einschätzung wieder, die Leuchtstofflampe wurde rehabilitiert; sie war neben der "Neon"-röhre zu einem wichtigen dekorativen Mittel in der Architektur- und Designwelt geworden. Dies zeigt zum Beispiel der Einsatz von Leuchtstofflampen für die Pariser Kirche Notre Dame de l'Arche d'Alliance<sup>71</sup> oder für die Fassadengestaltung des National Institut de L'Information Scientifique et Technique in Nancy von 1985 bis 1989.<sup>72</sup>

<sup>65</sup> Perkowitz 1998, S. 147.

<sup>66</sup> Im September 1935 wurde die fluoreszierende Leuchtröhre von der General Electric Company vorgestellt. Im November 1936 kam sie zum ersten Mal zum Einsatz.

<sup>67</sup> Vgl. David Hillman / David Gibbs: Genial! Die 100 genialen Erfindungen des 20. Jahrhunderts, ohne die unser Alltag nicht mehr vorstellbar ist, Köln 1998, S. 84.

<sup>68</sup> Vgl. Wolfgang Schivelbusch: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 105.

<sup>69</sup> Leuchtstofflampen sind integriert in Bodenlampen von Gino Sarfatti, 1954, Manufaktur: Arteluce, S.p.A., Italy; von Ekkehard Fahr, 1960, Manufaktur: Fahr-Leuchten, Deutschland; oder von Tony Palladino / John Mascheroni, 1968, Manufaktur: John Mascheroni Furniture Co., USA. Je ein Exemplar dieser Lampen befindet sich im New Yorker Museum of Modern Art. Auch die Alltagsgegenstände sind museal geworden.

<sup>70</sup> "Nicht mehr als ungewöhnlich, modern und elegant galt fortan die Leuchtstoffröhre, sondern nur noch als billig und ordinär. Fast so schnell wie sie ihren Weg in Wohnungen und Festsäle gefunden hatte, verschwand sie wieder daraus. [...] Schließlich folgte der letzte Schritt auf dem Weg ihrer kulturellen und ästhetischen Entwertung. Sie wurde zu dem, was sie bis heute [sc. 1992] geblieben ist: Arbeitsbeleuchtung. [...] Eine unübersehbare Demarkationslinie trennte fortan die beiden Licht-Welten. Vor 1950 konnte niemand, der ein erleuchtetes Gebäude aus der Ferne betrachtete, sagen, was hinter den gleichmäßig 'warm' leuchtenden Fenstern lag [...]. Zehn Jahre später war die Identifikation auf den ersten Blick möglich. Ein binäres, aus den Werten 'warm' und 'kalt' bestehendes Licht-Erkennungs-System entstand." Schivelbusch 1992, S. 105, 109.

<sup>71</sup> Geplant vom Pariser *Architecture Studio*. Hinter Lamellenwänden im Innenraum sind Leuchtstofflampen angebracht, die den Kirchenraum in ein warmes Licht tauchen. Zudem werden die Ecken des Kirchenraums durch im Boden eingelassene weiße Leuchtstofflampen überhöht. Siehe Neue Kirche in Paris. Symbolcharakter, in: *Deutsche Bauzeitung*, November 1998, S. 57–60. Die Kirche ist der erste bedeutende Kirchenneubau in Paris nach dem Zweiten Weltkrieg.

<sup>72</sup> Erbaut von dem Architekten Jean Nouvel.

Zu weiteren Projekten, bei denen Leuchtstofflampen eingesetzt wurden, vgl. die Jahrbücher für Licht und Architektur, hg. von Ingeborg Flagge.

### 4.3 Dan Flavin und die "Neon"-Kunst – eine Abgrenzung hinsichtlich des Materials

Dan Flavin wird in der Literatur üblicherweise zu denjenigen Kunstlicht-Künstlern gezählt, die in den sechziger Jahren das Material der "Neon"-röhre als künstlerisches Ausdrucksmittel wählten, das aus dem Alltagskontext der Werbung stammt. Jedoch ist Flavins Material keine "Neon"-röhre, sondern eine standardisierte Leuchtstofflampe, deren gewöhnlicher Kontext auch nicht in der Werbung, sondern in der Alltagsbeleuchtung liegt. Dan Flavin selbst grenzte sich Mitte der sechziger Jahre vom "Neon"-licht ab:

Finally, you did not even notice that my proposition deployed fluorescent light and not the neon source of both Mr. Millonzi and Mr. Antonakos (not "colored fluorescent tubes flashing, etc ..." in Steve's case).<sup>73</sup>

"Neon"-röhren sind Hochspannungs-Entladungslampen, die je nach Gasfüllung, aber auch je nach Glasfarbe und Zugabe von Leuchtstoffen<sup>74</sup>, in verschiedenen Farben leuchten, die alltäglichen Leuchtstofflampen dagegen Niederspannungs-Entladungslampen, die mithilfe von Quecksilberdampf und Leuchtstoffen Licht erzeugen. Die technische Divergenz der Leuchtstofflampe und der "Neon"-röhre bedingt eine unterschiedliche Lichtqualität, die den ursprünglichen Einsatz der Lampen im Alltag begründet: Die "Neon"-röhre wurde als Lichtzeichen vorwiegend in der Werbung eingesetzt, die Leuchtstofflampe dagegen als Beleuchtungsmittel. Leuchtstofflampen beleuchten, lassen etwas sehen, "Neon"-röhren dagegen sind gemacht, um gesehen zu werden.<sup>75</sup>

Der Unterschied der Lichtwirkung kann gut in Arbeiten von Bruce Nauman beobachtet werden, der sowohl "Neon"-röhren als auch Leuchtstofflampen einsetzte, um seine sozialkritische Botschaft zu übermitteln. Für Wandzeichen, den *signs*, setzte Bruce Nauman "Neon"-röhren ein, die einen Sachverhalt in Worten oder Figuren vermitteln, für seine Lichtkorridore dagegen Leuchtstofflampen. Er nutzte eine grelle Raumbelichtung, um den im Raum befindlichen Betrachter psychisch zu manipulieren.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Flavin, some remarks, 1966, S. 28.

<sup>74</sup> Helium mit Gelbglas ergibt z. B. eine gelbe Lichtfarbe. Bei der Farbänderung mit Leuchtstoffen haben die Leuchtröhren, ähnlich den Leuchtstofflampen, auf der Innenwand des Glasrohres eine fluoreszierende Leuchtstoffschicht aus Halophosphaten, Silikaten oder Woframaten. Vgl. Handbuch für Beleuchtung 1992, IV – 3, S. 2. Ist dies der Fall, werden die Leuchtröhren zu Leuchtstoffröhren. Doch diese Art der Leuchtstoffröhre benutzte Dan Flavin nicht.

<sup>75</sup> William Wilson stellte fest, dass Dan Flavin Glühlampen und Leuchtstofflampen gewählt hat, die gewöhnlich nicht gemacht sind, um angeschaut zu werden. Vgl. Wilson 1970, S. 48.

<sup>76</sup> Bruce Nauman verwandte das erste Mal 1967 konventionelle Leuchtstofflampen für seine Korridor-Installationen. Vgl. Leppien 1985, S. 222. Vgl. Butterfield 1993, S. 132–151. Vgl. Frederike Wappler: Bruce Nauman. "Learned Helpness" und/oder parierte Schocks, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 25, München 1994.



Die Farben der Leuchtstofflampen sind nicht so farbtensiv und poppig wie die der "Neon"-röhre.<sup>77</sup> Während die Standard-Leuchtstofflampen auf wenige Farben reduziert sind, gibt es für die "Neon"-röhren eine Vielzahl an Farbmöglichkeiten.<sup>78</sup>

Morellet stellte bezüglich der "Neon"-röhre fest, dass diese zwar einen industriellen Charakter besitzt, den er auch sehr schätzte, trotzdem sei sie aber handwerklich "nach Maß" gefertigt.<sup>79</sup> Ähnlich den Minimal Art-Kunstwerken von Judd, LeWitt und Andre werden "Neon"-Kunstwerke vom Künstler entworfen, aber nicht von ihm hergestellt. Im Unterschied zu den Werken der Minimal Art kommt zu dem industriellen Prozess noch ein handwerklicher hinzu, denn die vom Künstler gewünschte Form muss von Hand gefertigt werden. Dan Flavin dagegen setzt ein vorgefertigtes Industriematerial ein.<sup>80</sup> Flavin entschied sich ganz bewusst für das Standardmaterial der Leuchtstofflampe, das in bestimmten Größen als geradlinige oder runde Form und in sieben Farben vorlag und das er abhängig vom Ort der Entstehung in den dort erhältlichen Größen und Farben verwandte. Niemals hatte Flavin eine "Neon"-röhre eingesetzt. Künstler, die mit "Neon"-röhren arbeiten, lassen die Leuchte in Form, Größe und Farbe nach ihrem Belieben anfertigen, sodass eine Vielzahl an Ausdrucksmöglichkeiten erreicht werden kann. Jede "Neon"-röhre ist ein Unikat.

Im Vergleich zu Flavins Arbeiten mit Standardlampen können "Neon"-röhren sehr kleine Durchmesser besitzen<sup>81</sup> und bestehen nicht aus der Kombination Halterung und Glasröhre. Im Gegensatz zu einer Leuchtstofflampe benötigen "Neon"-röhren Starkstrom und somit auch einen Transformator. Diesen beziehen einige Künstler als gestalterisches Mittel in das Kunstwerk ein, zum Beispiel François Morellet in *Angle de néon sur tableau sur transformateur* von 1982 (Abb. 101). Dan Flavins Leuchtstofflampen benötigen keinen Transformator, doch das Equipment des Kabels, das die Lampe mit elektrischem Strom versorgt. Flavin will das Kabel in seiner Kunst nicht zeigen, sondern allein die Leuchtstofflampe mit ihrer Halterung. Dabei ist die Schatten werfende Halterung von besonderer Bedeutung.

---

<sup>77</sup> Dies konnte in der Ausstellung FarbLicht gut nachvollzogen werden, in der ein Werk Flavins denen von "Neon"-Künstlern gegenüberstand.

<sup>78</sup> Nach der Schweizerischen Lichttechnischen Gesellschaft stehen über vierzig, nach Vilma Barr mehr als 150 verschiedene Leuchtfarben zur Verfügung. Vgl. Handbuch der Beleuchtung 1992, IV – 3, S. 2–3. Vgl. Barr 1992, S. 6.

<sup>79</sup> Vgl. Morellet, Interview 1976, o. S.

<sup>80</sup> Willoughby Sharp ordnet Flavins Material dem *found object* zu, doch William Wilson argumentiert, dass die "Neon"-röhre dem dadaistischen *Objet trouvé* und die Leuchtstofflampen dem "Duchampian Ready-made" zuzuordnen ist. Vgl. Wilson 1970, S. 48–49. Vgl. Willoughby Sharp: *Luminism and Kineticism* (1967), in: Battcock 1968, S. 317–357. Wie bereits erläutert, war Flavin von Tatlins Kunstansatz stärker beeinflusst als von dem Duchamps. Duchamps Ansatz war aber sicherlich auch eine historische Voraussetzung.

Trotz technischer Divergenzen weisen Leuchtstofflampe und "Neon"-röhre auch Ähnlichkeiten auf. Beide sind kalte Industriematerialien, die maschinell gefertigt werden. Die Materialien besitzen die Eigenschaft, eine leuchtende Linie zu beschreiben, ob gerade oder gebogen, abstrakt oder im Falle von "Neon" auch figürlich oder als Schriftzug. Mit der elektrischen Lichtquelle können bestimmte Zeichen und Inhalte beschrieben oder Raumakzente gesetzt werden. Beide Materialien sind in ihrer Konstruktion skulptural und objekthaft, doch im Leuchteffekt malerisch, sodass sie sich traditionellen Gattungen entziehen. Die materiellen Glasröhren erscheinen immateriell und leicht, da das Licht die Grenzen der Röhren "auflöst". Grundsätzlich sind Glasröhren sehr empfindlich und zerbrechlich.

Das Gas in den Röhren kommt erst durch den elektrischen Strom zum Leuchten. Eines Tages werden sie ausgebrannt sein – auch wenn ihnen eine relativ lange Brenndauer attestiert wird. Neben einem direkten Einsatz ist auch ein indirekter möglich, sodass allein die Lichtwirkung zur Geltung kommt. Auch wenn Flavin ein Beleuchtungsmaterial verwendet, das im Alltag nicht wie die "Neon"-röhre im Mittelpunkt der Anschauung steht, sondern Räume erleuchtet, ziehen die im Raum arrangierten, leuchtenden Röhren wie die "Neon"-röhren als leuchtendes Kunstwerk die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

#### **4.4 Dan Flavin und die "Neon"-Kunst – ein Vergleich**

Von den Künstlern, die in diesem Kapitel vergleichend betrachtet werden, arbeitet keiner ausschließlich mit elektrischem Licht – Dan Flavin ist diesbezüglich ein Einzelfall, jedoch durchzieht die Beschäftigung mit elektrischem Licht ihre Werke seit Mitte der sechziger Jahre kontinuierlich. Gemeinsam ist den Künstlern Dan Flavin, François Morellet, Stephen Antonakos und Keith Sonnier nicht allein der stringente Einsatz von elektrischem Licht, sondern auch die Art der Anwendung. "Neon"-röhren oder Leuchtstofflampen werden als geradlinige, gebogene oder geometrisch abstrakte Formen in Bezug zu einem Architekturelement oder einem Gesamtraum gesetzt. Durch Konstruktion und Lichtwirkung wird der Raum oder ein Teil dessen zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks. Die Lichtquellen beschreiben grundsätzlich keine Figur oder sind nicht Schrift, sondern werden abstrakt und selbstreferent eingesetzt. Begonnen wird die Betrachtung der drei Lichtkünstler, die alle betonen, dass sie nicht ausschließlich Lichtkünstler sind, mit einer Position aus Frankreich, mit

---

<sup>81</sup> Die Glaskörper der Leuchtröhren bestehen aus maschinengezogenem Glas, von 9 bis 35 mm Außendurchmesser, die Standardleuchtstofflampen besaßen in den sechziger Jahren sowohl in Europa als auch

François Morellet, dann folgen die beiden anderen Künstler, die wie Dan Flavin in New York arbeiteten bzw. arbeiten.

#### 4.4.1 Die Lichtkunst von François Morellet

Ich liebe die Strenge der Geometrie, aber noch lieber werfe ich sie völlig über den Haufen.

François Morellet 1988<sup>82</sup>

Anfang der sechziger Jahre hatte der französische Künstler François Morellet zu einer künstlerischen Strategie gefunden, in der die Ordnung und die Unordnung zusammenspielen. Diese Strategie durchzieht seitdem sein Werk kontinuierlich und findet sich in verschiedenen Ausdrucksformen und Materialien immer wieder. Morellet selbst äußerte sich 1984 zu der Kontinuität seines Kunstsystems:

Sollte ich in einem Satz die "Idee" zusammenfassen, die ich seit 1952 in meinen Werken zu realisieren versuche [...], so würde ich sagen, dass es mir stets darum ging, die subjektive Entscheidung und den handwerklichen Eingriff auf ein Minimum zu reduzieren, so dass meine einfachen, durchsichtigen und – was mir am liebsten ist – absurden Systeme frei und ungehindert sich entfalten können. Es stimmt, die Systeme sind seit 32 Jahren unverändert geblieben, geändert hat sich lediglich die Form ihrer Anwendung. Zuerst hatten sie sich über die ebene Geometrie der Bildoberfläche hergemacht, dann über die Geometrie des Raumes, in dem sich das Bild befindet, und schliesslich ging es um die Geometrisierung derjenigen Bildelemente, die zu einer solchen Transformation am wenigsten geeignet erscheinen.<sup>83</sup>

In seiner künstlerischen Strategie stützt sich Morellet auf ein geometrisches System, das entweder durch einen minimalen Eingriff gestört wird oder aber selbst gewohnte Gegebenheiten irritiert.

Ein Beispiel für die Störung des geometrischen Systems durch einen minimalen Eingriff ist *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* von 1961 (Abb. 102), in der Morellet noch die traditionelle Form des Gemäldes anwandte. Morellet erlangte den minimalen Eingriff mithilfe des – geplanten – Zufalls<sup>84</sup>: die beiden Farben innerhalb des geometrischen Rasters wurden

---

in den USA einen Durchmesser von 38 mm, später in Europa 26 mm.

<sup>82</sup> François Morellet. Interview 1988, in: François Morellet. Grands Formats, Ausstellungskatalog, Saarland Museum, Saarbrücken, Dillingen/Saar 1991, (S. 89–93), S. 91.

<sup>83</sup> François Morellet: Unveröffentlichtes Manuskript vom April 1984, zitiert in: Serge Lemoine. François Morellet, Zürich 1986, S. 42.

<sup>84</sup> 1958 wurde der Zufall zu einem kontrollierten Bestandteil von Morellets geordneten Formsyste-men. Einen ersten Anstoß dazu hatte Ellsworth Kellys Kunst gegeben; er beschäftigte sich 1951 in Paris mit Zufallsabfolgen von schwarzen, weißen und farbigen Rechteckfeldern. Vgl. Erich Franz: François Morellet – Gestaltung des Sehens, in: François Morellet. 50 Werke aus 50 Jahren künstlerischer Arbeit 1945–1995, Ausstellungskatalog, Stadtmuseum Oldenburg (Neue Reihe zur aktuellen Kunst, Vol. 4), 1995, (S. 13–42), S. 14.

von den ungeraden und geraden Nummern des regionalen Telefonbuchs bestimmt.<sup>85</sup> Ein weiteres Beispiel für die Störung der Geometrie durch einen minimalen Eingriff findet sich in der "Neon"-arbeit *Angle de néon sur tableau sur transformateur*. Während sich die Leuchtröhre im rechten Winkel zum Raum befindet, wie es in der Regel für die Hängung von Gemälden üblich ist, wurde der Träger des Kunstwerks, die Leinwand, zum rechten Winkel verschoben, indem sie auf den Trafo gestellt wurde. Die Ordnung der Geometrie wird durch Unordnung gestört.

Doch Morellet kann eine Unordnung bzw. Störung auch mithilfe eines geometrischen Rasters erzielen, das eine gewohnte Gegebenheit irritiert. Ein Beispiel dafür ist *Trames 0° 90°* von 1971 (Abb. 103), bei welcher der Wand, dem Stuck und der Tür eines Raums ein geometrisches Raster mithilfe eines Klebebands auferlegt ist. Dieses Raster führt zu einer Störung der gewohnten Wahrnehmung des Raums.

Morellet unterteilte 1977 sein Œuvre in fünf Möglichkeiten von Systemen: Aneinanderreihung, Überlagerung, Zufall, Interferenz und Fragmentierung.<sup>86</sup> Im Jahr 1983 relativierte Morellet die Einteilung nach Systemen, da oftmals nicht das System, sondern die Störung den entscheidenden Moment eines Werkes darstelle.<sup>87</sup> In *Trames 0° 90°* ist nicht die Überlagerung, sondern die dadurch bedingte Störung der wesentliche Aspekt des Kunstwerks. Allgemein kann für Morellets Kunst festgestellt werden, dass das Prinzip der Ordnung und Unordnung bzw. der Logik und Absurdität synchron verwendet wird. Morellet 1990:

Ich liebe die beiden großen Prinzipien, wenn sie sich verbinden, und ich ertrage sie kaum, wenn ich ihnen einzeln begegne: die Ordnung und die Unordnung, oder, wenn man will: die Logik und das Absurde. Ich liebe den Ablauf eines unerbitterlich scheinenden Systems unter der Bedingung, daß ein anderes System oder irgendeine Störung dazwischen haut oder höflicher ausgedrückt, es belebt.<sup>88</sup>

Nachdem Morellet in den Anfangsjahren mit konventionellen Tafelbildern begonnen hatte, wurde er in den fünfziger Jahren von der Kunst Piet Mondrians und der

<sup>85</sup> Die erste Arbeit unter diesem Titel malte Morellet per Hand in blauer und roter Ölfarbe. Als Serigrafie entstanden später mehrere Varianten, d. h. rein mechanisch. Vgl. Lemoine 1986, S. 148.

<sup>86</sup> Vgl. François Morellet: Die Ordnung der Arbeiten, in: Morellet, Berlin / Baden-Baden / Paris 1977, S. 75–76. Die Arbeiten im Katalog sind nach diesen fünf Systemen geordnet. Vgl. Bernhard Holeczek: Des Kaisers neue Kleider, in: François Morellet. Werke/Works 1976–1983, Ausstellungskatalog, Josef-Albers-Museum Bottrop / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. R. 1983, (S. 12–20), S. 13.

<sup>87</sup> Vgl. François Morellet: Vorwort, in: Morellet, Bottrop / Ludwigshafen 1983, (S. 7–9), S. 8.

<sup>88</sup> Aus einem Interview mit Pascal Pique, 6 questions à François Morellet, in: François Morellet, Ausstellungskatalog, Abbaye de Tournus 1990; zitiert nach Marlene Lauter: Neon und fluoreszierende Leuchtstoffröhren. Arbeiten von Dan Flavin, Maurizio Nannucci, Keith Sonnier, Bruce Nauman und François Morellet, in: FarbLicht 1999, S. 50. Susanne Anna sieht in der Unordnung bzw. Relativierung der geometrischen Abstraktion einen nahezu dadaistischen Akt. Vgl. Susanne Anna: Bemerkungen zu ephemeren Werken von François Morellet, in: François Morellet. Installations, Ausstellungskatalog (anlässlich "François Morellet – Chemnitzer Buerger-Eyd"), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Stuttgart 1994, (S. 20–65), S. 20.

Konkreten Kunst, vor allem von der Max Bills, inspiriert.<sup>89</sup> Morellet versuchte in den Gemälden, entgegen den Zielen des Tachismus, der die französische Kunst der fünfziger Jahre bestimmte, einen subjektiven Pinselduktus und jegliches Erkennen eines Schöpfungsprozesses zu vermeiden. Er erzielte die totale Kontrolle über den Schöpfungsprozess<sup>90</sup>: die Komposition eines Kunstwerks ist eine zuvor gefasste Konzeption, die nach bestimmten Prinzipien der Ordnung ausgeführt wird. Morellet fußt diesbezüglich in der Tradition der Konkreten Malerei, geht aber andererseits durch die Zufügung des Prinzips der Unordnung über diese hinaus. *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* erinnert in seiner Struktur an Werke von Max Bill oder Paul Lohse, doch durch die Hinzunahme des Zufalls während der Konzeption unterscheidet sich Morellets Werk davon.

Anfang der sechziger Jahre, als Morellet in der Groupe de Recherche d'Art Visuel (G. R. A. V.) tätig war, suchte er wie seine Kollegen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, um den Betrachter in die Kunst aktiv einzubeziehen. In dieser Zeit löste sich Morellet von den traditionellen Materialien und Ausdrucksweisen. Anstelle gemalter Linien, wie er sie in seinen Gemälden integriert hatte, fügte er seinen Werken als neue Materialien reale und konkrete Linien ein: "Neon"-röhren seit 1963, Klebebänder seit 1968, Aluminiumröhren seit den siebziger Jahren, Holzbalken, Grashalme und Äste seit den achtziger Jahren. Wie die Linie, die Farbe, die Form und die Fläche der zuvor entstandenen Gemälde sind diese Materialien selbstreferenziell, jedoch sind sie nicht mehr zwei-, sondern dreidimensional. Morellet ersetzte die gemalte Linie durch eine dreidimensionale Linie. Ein weiterer Aspekt, zu dem Morellet in den sechziger Jahren gelangte, war die Bewegung von einzelnen Elementen eines Kunstwerks. Diese kinetischen Momente erreichte er mithilfe von Schaltsystemen, Elektromotoren und Schaltern.

Das erste Werk bzw. die erste Installation, in der Morellet "Neon"-röhren integrierte, ist *4 panneaux*, das für einen Raum der Gruppenpräsentation von G. R. A. V. auf der III. Biennale in Paris 1963 entstand. Wie im Titel benannt, besteht die Arbeit aus vier Tafeln; hierbei handelt es sich um vier quadratische Metallplatten in der Größe von 80 x 80 cm. Auf jeder der vier Platten sind weiße "Neon"-röhren parallel zueinander angebracht, je Platte in einem anderen Winkel zur Horizontalen. Auf den beiden Platten, deren Leuchten vertikal und horizontal angeordnet sind, befinden sich je 23 Leuchten gleicher Länge. Auf den weiteren zwei Platten mit Röhren im Winkel von 45° und 135° zur Horizontalen sind je 33 diagonale Röhren unterschiedlicher Länge

---

<sup>89</sup> Vgl. Lemoine 1992, S. 3.

<sup>90</sup> Vgl. François Morellet: Mitteilung, in: Morellet, Berlin / Baden-Baden / Paris 1977, S. 72.

angebracht. Nach Morellets Aussage wurden die vier Platten häufig an den vier Wänden eines schwarz gestrichenen Raums ausgestellt, wie das erste Mal 1963 auf der III. Biennale von Paris oder ein Jahr darauf auf der documenta III in Kassel.<sup>91</sup> Erst in späteren Ausstellungen wurden die vier Platten auch als ein Quadrat präsentiert, so in einer Ausstellung der neunziger Jahre im Lenbachhaus, München (Abb. 104).

Die Leuchten auf den vier Platten stehen jedoch nicht still, wie dies eine Reproduktion suggeriert, sondern werden, je Platte, nach einem bestimmten, gleichmäßigen Zeitrhythmus abwechselnd ein- und ausgeschaltet.<sup>92</sup> Die technischen Hilfsmittel, wie Transformator, Schaltkasten und Kabel, ließ Morellet nicht in Erscheinung treten, sondern brachte sie hinter der jeweiligen Metallplatte an.

Bei der ursprünglichen Installation an den vier Wänden, wie sie in Paris zu sehen war, wird der Blick des Besuchers durch das Aufleuchten der Platten abwechselnd zu den vier Wänden des Raums gelenkt. Das intermittierende Licht zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Der integrierte Rezipient wendet seinen Blick zu der jeweiligen "leuchtenden Tafel". Nach Susanne Anna war Morellet wahrscheinlich einer der ersten Künstler seiner Generation, der Kunstlicht als Material anwandte, um zugleich mit der Wahrnehmung zu experimentieren.<sup>93</sup>

Die Integration von Licht und Kinetik und die damit einhergehende Aktivierung der Wahrnehmung des Betrachters von *4 panneaux* steht in einem engen Zusammenhang mit den Vorstellungen der Künstlergruppe Groupe de Recherche d'Art Visuel, die 1960 von Morellet, Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein und Jean-Pierre Yvaral in Paris gegründet wurde und bis 1968 bestand.<sup>94</sup> Morellet gehörte der Gruppe während ihrer gesamten Bestehenszeit an. Die Künstler von G. R. A. V. lehnten das Staffeleibild ab und fanden eine adäquate Lösung durch Installationen; "neue, variable Sehsituationen" sollten hergestellt werden.<sup>95</sup> Der Kunstrezipient sollte aus der traditionellen passiven Rolle herausgelöst und auf spielerische Art und Weise zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks respektive der Rauminstallation werden. Dabei spielte die Integration der visuellen, haptischen, auditiven und/oder

---

<sup>91</sup> Siehe Morellet, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S. Vgl. Lemoine 1986, S. 153. Zum Programm siehe Morellet, München 1995, S. 20.

<sup>92</sup> Mithilfe von vier Schaltkästen leuchten die vier Platten verschieden voneinander in gleichmäßigem Rhythmus auf. Vgl. Morellet, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

<sup>93</sup> Vgl. Anna 1994, S. 26. Vgl. Lemoine 1986, S. 150. Vgl. Lemoine 1986, S. 39.

<sup>94</sup> Vgl. Serge Lemoine: Punkt, Linie, Fläche, Raum mit System und Zufall, in: Morellet, Saarbrücken 1991, (S. 15–24), S. 18.

<sup>95</sup> Vgl. Franz, Gestaltung des Sehens, 1995, S. 20. Zu den Zielen der Gruppe vgl. Die "Gründungsurkunde des Untersuchungszentrums für visuelle Kunst (Centre de Recherche d'Art Visuel)" und die drei Statements "Schluß mit den Mystifikationen!", "Die gegenwärtige Situation der Bildenden Kunst umformen!" und "Stopt die Kunst!". Abgedruckt in: Participation. À la recherche d'un nouveau spectateur, (Groupe de Recherche d'Art Visuel. Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobino, Stein, Yvaral), Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1968, S. 5–8.

kinästhetischen Wahrnehmung eine besondere Rolle. Morellet und seine Kollegen beabsichtigten damit, ein möglichst großes Publikum anzusprechen.<sup>96</sup>

Eine neuartige Integration der Wahrnehmung des Betrachters konnte mithilfe von kinetischen Kunstwerken verwirklicht werden, sei es, dass das Objekt sich selbst bewegte, oder, wie im Fall von Morellets *4 panneaux*, einem Zeitrhythmus unterlag. In den Arbeiten der Künstler von G. R. A. V. kam dem realen Licht, entweder in natürlicher oder in künstlicher Form, eine besondere Rolle zu, wie dies die Künstler auch in Schriften betonten.<sup>97</sup>

Nachdem Morellet das Material der "Neon"-röhre 1963 mit *4 panneaux* in sein Kunstsystem eingeführt hatte, setzte er dieses bis heute kontinuierlich in Kunstwerken ein. Seit den achtziger Jahren änderte er allerdings die Präsentationsform. Wie bereits festgestellt, hatte Morellet Anfang der sechziger Jahre die gemalte Linie auf einer Leinwand durch die leuchtende Linie der "Neon"-röhre auf einem Träger ersetzt. In den siebziger Jahren schließlich löste Morellet die Leuchten von einem Träger und installierte sie direkt an der Wand oder Decke eines Raums. Mit *2 trames de tirets en néon avec programmation par le spectateur* von 1971 (Abb. 105) installierte Morellet das erste Mal die "Neon"-röhren ohne Träger oder Sockel direkt am Ausstellungsort.<sup>98</sup>

Nach einer kurzen Pause mit "Neon" Ende der siebziger bis Anfang der achtziger Jahre griff Morellet erneut auf das Kunstlicht zurück. Lichtarbeiten entstanden, in denen Leinwände mit "Neon"-röhren kombiniert sind. Seit 1973 hatte Morellet begonnen, mit weißen Leinwänden zu arbeiten, die er aneinander reihte, übereinander legte oder kippte. Er präsentierte die reine Leinwand oder fügte dieser Striche mit Farbe, meist in Schwarz, hinzu. In den achtziger Jahren ersetzte er die gemalte Linie durch Argonröhren, wie auch in *Angle de néon sur tableau sur transformateur*. Alle Materialien der Arbeit, Leinwand, Argonröhre, Transformator und Kabel, sind selbstreferenziell.

Hatte Morellet bereits in den sechziger Jahren, wie mit *4 panneaux*, durch die Installation an den vier Wänden oder in den siebziger Jahren durch die direkte Installation an Wänden und Decke einen Raum eingenommen, so kommt in den neunziger

---

<sup>96</sup> Vgl. François Morellet: [Statement], in: *Participation 1968*, (S. 41–42), S. 42.

<sup>97</sup> Horacio Garcia-Rossi schreibt in seinem Statement, dass zum damaligen Zeitpunkt Licht und Bewegung einen zentralen Platz in seinem künstlerischen Schaffen einnehmen. Er sieht das Licht als greif- und messbares, reales Element an. Vgl. Horacio Garcia-Rossi: [Statement] in: *Participation 1968*. Im Katalog befinden sich sowohl gemeinsame Statements der Gruppe G. R. A. V. als auch der einzelnen Künstler, wie Morellet und Garcia Rossi.

<sup>98</sup> Vgl. Lemoine 1986, S. 162.

Jahren der Boden als weiterer möglicher Träger der "Neon"-röhren hinzu.<sup>99</sup> In der 1990 für einen bestimmten Raum des Chemnitzer Museums entstandenen Installation *30 néons et 1 pont de vue* (Abb. 106) präsentierte Morellet zwei sich überlagernde Rastersysteme aus "Neon"-röhren und den dazugehörigen Kabeln auf dem Boden des gesamten Raums. Arbeiten dieser Art, die für eine ganz bestimmte Raumsituation entstehen, sind grundsätzlich von temporärem Charakter.

Für Morellets Lichtarbeiten von den sechziger bis in die neunziger Jahre gilt, dass in einigen Arbeiten die "Neon"-röhren auf einem Träger, in anderen dagegen direkt an dem Architekturelement der Wand, der Decke oder des Bodens installiert sind. Das Material der "Neon"-röhre wird entweder ausschließlich oder in Kombination mit anderen Materialien, wie Träger, Aluminiumteilen oder gemalten Linien, verwendet. Während die Arbeiten mit einem Träger autonom sind, hängen die Rauminstallationen von den Dimensionen des Raums ab.

Bezüglich der Zeitintegration können in Morellets Werk zwei Phasen festgestellt werden, die Morellet selbst erwähnte: die erste von 1963 bis 1973, die zweite seit 1980.<sup>100</sup> "Neon"-Werke der sechziger und siebziger Jahre<sup>101</sup> weisen integrierte Zeitrhythmen auf, sodass Licht in einem zeitlichen Rhythmus aufblinkt. Zeit und Bewegung sind mit dem Objekt verhaftet. In der zweiten Phase, seit den achtziger Jahren, fertigte Morellet "Neon"-Objekte und -Installationen, die nicht intermittierend aufleuchten, sondern statisch sind. Bei einigen Arbeiten wird erst mit der aktiven Teilnahme des Betrachters – durch Betätigung eines Schalters – das Licht angeschaltet.

Auch hinsichtlich des Umgangs mit dem Equipment können zwei Phasen unterschieden werden. Während Morellet in den sechziger und siebziger Jahren die elektrischen Hilfsmittel für den Betrachter nicht sichtbar hinter den Trägern anbrachte, integrierte er diese seit den achtziger Jahren sehr oft in das Kunstwerk. Transformator und Kabel werden neben den "Neon"-röhren zu einem integralen Gestaltungselement. Wie in *Angle de néon sur tableau sur transformateur* der Titel besagt, steht ein Winkel auf einer Leinwand, die auf einem Transformator lehnt.

Auch die Wandarbeit *Grotesque No. 3* von 1993 (Abb. 107) zählt zu der zweiten Phase, in der Morellet Material und Hilfsmittel offen legt. Sie besteht aus den

---

<sup>99</sup> Nach Michaël Amy machte Morellet 1990 erste Experimente mit parallelen, segmentförmigen "Neon"-linien am Boden. Vgl. Michaël Amy: François Morellet at Nicholas Davies, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 5, Mai 1998, (S. 122–123), S. 122.

<sup>100</sup> Vgl. Interview mit Pascal Pique, 6 questions à François Morellet, in: François Morellet, Ausstellungskatalog, Abbaye de Tournus 1990; zitiert nach Morellet, München 1995, S. 17, Anm. 2.

<sup>101</sup> Teilweise auch noch in den achtziger Jahren.



konkreten Materialien des Trägers, der gemalten roten Linie, der roten Neonröhre<sup>102</sup>, der Kabel und des Transformators. Die zwei Kabel, welche die Neonröhre mit dem Transformator verbinden, sind als gestalterische Elemente in das Bild-Objekt integriert. Während ein Kabel von dem einen Ende der Neonröhre direkt zum Transformator hinabgeht, verläuft das andere teilweise hinter dem Träger. In irritierender Weise kommt dieses Kabel nicht am Ende der Neonröhre, sondern am Ende der gezeichneten Bogenform wieder zum Vorschein, um das Werk mit dem Transformator zu verbinden. Neben gemalter Linie und Neonröhre beschreiben die Kabel eine konkrete Linie, der Transformator und die Leinwand rechteckige Formen.

Morellet äußerte sich 1986 zu den zwei verschiedenen Umgängen mit Kabel und Transformator:

In den sechziger und siebziger Jahren wollte ich mit der Zeit spielen, mit Rhythmen, die flüchtige Strukturen erstehen ließen, abwandeln und wieder zerstören. Transformatoren und Drähte erschienen mir viel zu materiell und schwer, um in dieses Ballett integriert zu werden. Ausser den Neonröhren war also alles versteckt worden. Aber inzwischen hat sich meine Fragestellung geändert. Es macht mir Spass, alles zu zeigen, wenn auch nicht willkürlich und beliebig. Drähte und Transformatoren werden so in gleicher Weise wie die Röhren Bestandteil der Geometrie der Werke.<sup>103</sup>

Die frühen Arbeiten mit "Neon"-röhren, bei denen Morellet "Neon"-Linien auf einen Träger anbrachte, weisen Parallelen zu den davor entstandenen Gemälden auf, bei denen auch Linien auf einem Träger platziert wurden, doch wurde die gemalte Linie durch die Leuchtlinie ersetzt. Das technische Equipment war hinter dem Träger verborgen. Im Unterschied zum Gemälde konnte Morellet den Zeitfaktor explizit durch das Intermittieren der Lampen integrieren. In den Werken schätzte Morellet "Neon" nicht in erster Linie als Lichtquelle, sondern als ein Medium, mit dem er Rhythmus und Bewegung darstellen konnte.<sup>104</sup> Die Röhren blinkten in bestimmten Intervallen auf, entweder in einem vorgegebenen Rhythmus oder auch zufallsgesteuert.<sup>105</sup> In einigen frühen Arbeiten konnte der Betrachter den Rhythmus selbst durch Betätigung eines Schalters beeinflussen, der Besucher war am Gestaltungsprozess aktiv beteiligt.<sup>106</sup> Bei einigen späteren Werken aus den achtziger und neunziger Jahren, die durch den Betrachter aktiviert werden, leuchten die Arbeiten im Unterschied zu den frühen Werken nicht mehr in vorgegebenen Zeitintervallen und Rhythmen auf, sondern sind statisch. Integrierte Morellet in den frühen Werken die Bewegung durch den Zeitrhythmus, so geschieht das bei den späteren Werken durch Art der Anordnung der

---

<sup>102</sup> In diesem Fall handelt es sich tatsächlich um eine Neonröhre.

<sup>103</sup> François Morellet, zitiert nach Lemoine 1986, S. 220.

<sup>104</sup> Vgl. Petra Oelschlägel: Zur Kunst von François Morellet, in: François Morellet. steel lifes, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover 1992, (S. 8–14), S. 12.

<sup>105</sup> Vgl. Lauter 1999, S. 50.

<sup>106</sup> Vgl. Oelschlägel 1992, S. 12.

einzelnen Elemente im Werk, wie dies zum Beispiel *Grotesque No. 3* zeigt. Zudem "liegt" die Linie nicht mehr genau auf ihrem Träger, sondern greift über diesen in den Raum hinaus.

Viele Titel von Morellets Arbeiten beschreiben die Konzeption einer Arbeit. Dies praktizierten ebenso Künstler der Minimal Art, wie zum Beispiel Carl Andre oder Dan Flavin. Die Arbeiten *Angle de néon sur tableau sur transformateur* und *30 néons et 1 point de vue* geben im Titel die Konzeption des Werkes wieder. Doch Ende der achtziger Jahre wendete sich Morellet von dem deskriptiven Titel ab und begann den Titeln metaphorische oder ironische Anspielungen zu geben. Diese verleihen seinem Werk eine zusätzliche Dimension. Der Humor, der in Morellets Werken stets im Zusammenspiel von Unordnung und Ordnung auftritt, zeigt sich oft erst auf den zweiten Blick und wird in diesen Werken vom Titel unterstützt.<sup>107</sup> *Grotesque No. 3* ist durch die Anordnung von Leinwand, Neonröhre und Kabel im wahrsten Sinne des Wortes grotesk: Die Leinwand ist entgegen einer "richtigen" Präsentation auf die Spitze gestellt; eine gemalte und eine Neon-Linie sind in sich symmetrisch, aber nicht symmetrisch zur Bildfläche angeordnet; ihre Enden beschreiben die Vertikale und Horizontale einer "richtig" angeordneten Leinwand; gemalte und leuchtende Linie ergeben zusammen eine symmetrische Schlaufe; das Kabel der Neonröhre läuft am Ende des gemalten Bogens aus der Leinwand; der Neonbogen geht über die Leinwand hinaus. Die symmetrische Ordnung wird durch Unordnung relativiert. Andererseits steht "Grotesk" auch für den kunsthistorischen Begriff eines Ornaments aus dünnem Rankenwerk mit figürlichem Motiv. Röhre, Bleistiftlinie und Kabel sind wie Abstraktionen eines Rankenornaments, einer Grotteske.

Ein Werk, in dem Morellet im Titel die Art der Konstruktion mit einem kunsthistorischen Begriff kombinierte, ist die Wandarbeit  *$\pi$  rococo ( $1=10^\circ$ )*<sup>108</sup>, die in der Nürnberger SchmidtBank Galerie 1998 ausgestellt war. Das Rokoko bezeichnet eine Epoche der Kunstgeschichte, in der die schweren Formen des Barock durch ein verspieltes schwingendes Ornament abgelöst wurden. Morellets Ornament scheint

---

<sup>107</sup> Ende der achtziger Jahre benutzte Morellet in Titeln Metaphern der Mimesis oder der Kunstgeschichte, doch die Elemente seiner Werke blieben abstrakt, z. B. sind bei *Pietà von Avignon* von 1988 fünf weiße Rechtecke entsprechend der Figurenkomposition eines Bildes, das den gleichen Titel aufweist und sich im Musée du Louvre in Paris befindet, angeordnet. Vgl. Lemoine 1992, S. 10.

<sup>108</sup> 16 Neonstäbe, Transformator, Graphik. Siehe <http://www.moderne-kunst.org>. Vgl. François Morellet. Konstruktionen mit der Zahl  $\pi$ , Ausstellungskatalog, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (Dokumentationen unserer Zeit, Vol. 27), Mainz/München 2001.

eine abstrakte Paraphrase auf das der Kunstgeschichte zu sein.<sup>109</sup> Andererseits verrät der Titel *Details* zur Präsentation. Auf der Wand ist eine Zick-Zack-Linie mit Bleistift gemalt, die sich über einen Teil der Wand zieht. Sowohl im oberen als auch im unteren Winkel dieser Zick-Zack-Linie befindet sich eine Zahl. Wenn man an diese Zahl eine "0" anhängt ("1=10°") ergibt sich die Zahl des Winkels. Vergleicht man andererseits die sich ergebende Zahlenreihe, so bekommt man die unendliche Zahl Pi, mit den ersten fünfzehn Stellen hinter dem Komma (3 [,] 1 4 1 5 9 2 6 5 3 5 8 9 7 9 3). Die Zick-Zack-Linie endet, sobald die obere Kante der Wand erreicht ist. Mithilfe der Winkel "schreibt" Morellet Pi an die Wand, lässt Pi sichtbar werden. Begleitet wird jede einzelne Linie von einer gebogenen "Neon"-röhre, jede "Neon"-röhre reicht von Anfang bis Ende eines Striches.<sup>110</sup> Abhängig von der Weite des Winkels überschneiden die "Neon"-bögen die gezeichneten Linien oder liegen innerhalb dieser. Bei einem engen Winkel der Zeichenlinie ergeben die beiden Bögen eine Art Schleife. Der Titel verweist auf Gegebenheiten der Konstruktion und ist zudem eine Anspielung auf die Kunstepoche.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Morellet in den sechziger Jahren nach neuen Medien suchte und in der "Neon"-röhre ein Material fand, das seinen künstlerischen Anforderungen entsprach. Die konkrete Linie, die seine Malerei beherrschte, konnte mit der "Neon"-röhre, und auch anderen Materialien, dreidimensional verwirklicht werden. Mithilfe von Schaltung und Programmierung fügte Morellet seinen frühen Arbeiten einen zeitlichen Aspekt hinzu, auf den er allerdings seit den achtziger Jahren wieder verzichtete. Seit dieser Zeit ging es Morellet nicht mehr in erster Linie um einen zeitlichen Rhythmus der Linien, sondern um eine bewegte Zeichnung der "Neon"-röhren im Raum oder auf einem Träger. Befand sich in frühen Arbeiten wie *4 panneaux* die Leuchte auf dem Träger und drang durch das aufleuchtende Licht in den Raum, gehen bei späteren Arbeiten mit Bildträgern, wie in *Grotesque No. 3*, die Leuchten über den Träger hinaus und reichen in den Raum. Im Gegensatz zu den Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre werden seit den achtziger Jahren die technischen Hilfsmittel Transformator und Kabel als Gestaltungsmittel in die Kunstwerke integriert, ein Schritt, der Morellets Kunst vom Bild-Objekt der Malerei entfernt. Neben Wandobjekten schuf Morellet Arbeiten, die einen gesamten Raum einnehmen. Lichtwirkung und Konstruktion integrieren den Raum.

---

<sup>109</sup> Der Titel erinnert auch an Morellets Arbeit *Rokokolossal* von 1997, die in der Architektur des Eingangsfoyers – in Raumecken, an Fenstern, Innen- und Außenwänden – des Bonner Kunstmuseums ausgestellt bzw. integriert war.

<sup>110</sup> Somit ist ein Zusammenhang zu Pi zu sehen sein, welches das konstante Verhältnis des Kreisumfangs zum Durchmesser angibt.

Die "Neon"-röhre kommt Morellets Ansprüchen an ein Material entgegen, da sie eine Linie beschreibt und ein billiges und "leicht anwendbares" (Morellet) Material ist. Die maschinelle Herstellung der "Neon"-röhren – aber auch anderer Materialien, die Morellet einsetzt, wie Aluminiumröhren oder Klebebänder, garantieren Morellet einerseits eine objektivierende künstlerische Sprache, andererseits können sie nach Wünschen des Künstlers ausgeführt werden. Das Material der "Neon"-röhre wie auch die anderen Gestaltungsmittel in Morellets Kunst sind selbstreferenziell, was Morellets Bestreben entgegenkommt, Kunstwerke zu entmystifizieren. Ein weiterer Punkt zur Entmystifizierung liegt darin, dass Morellets Kunstwerk nicht einmalig ist, keine geniale Schöpfung, sondern nach den Anweisungen des Künstlers von jedermann angefertigt werden kann.

Abschließend ein Zitat Morellets, in dem er die Verwendung der "Neon"-röhren begründete:

Ich habe mich immer für direktes Licht, vor allem für Neonlicht interessiert. Denn es ist hart, rein, ohne Schatten oder Spiegelung [...] Außerdem ist es, wo man Jahrtausende lang nur die Lichtreflexion benutzt hat, heute, wo die Möglichkeit dazu besteht, logischer, wirkungsvoller und wirtschaftlicher, die Lichtquelle selbst zu benutzen.<sup>111</sup>

#### 4.4.2 Die Lichtkunst von Stephen Antonakos

I thought of neon as many things, (that it) had many voices [...] I wanted to use neon for its own qualities, and I wanted to find new forms for neon which would give it new and rich uses and meanings.

Stephen Antonakos<sup>112</sup>

Auch Stephen Antonakos, der der gleichen Künstlergeneration wie Morellet anghört, schätzte in seiner Kunst den Einsatz von direkten Lichtquellen und gelangte an einem anderen Ort, nämlich in New York, zu Installationen mit "Neon"-röhren. Während Morellet seine ersten Arbeiten mit Licht in einer Gruppe entwickelte, war Antonakos zu keiner Zeit seiner künstlerischen Laufbahn in einer Gruppe tätig.

Der amerikanische Künstler Stephen Antonakos<sup>113</sup> setzt "Neon"-röhren seit den frühen sechziger Jahren bis heute in Kunstwerken ein. Der Künstler will jedoch nicht als Licht-Künstler verstanden werden, da er auch Kunstwerke ohne "Neon"-röhren schafft.<sup>114</sup> In der Kunstwelt bekannt geworden ist Antonakos durch seine Arbeiten mit

<sup>111</sup> François Morellet: Meine Installationen, in: Morellet, Chemnitz 1994, (S. 10–19), S. 17.

<sup>112</sup> Stephen Antonakos, zitiert in: Irving Sandler: Stephen Antonakos, in: Stephen Antonakos, Ausstellungskatalog, Ileana Tounta Contemporary Art Center Athens, Athen 1988/1989, (S. 5–12), S. 7.

<sup>113</sup> Stephen Antonakos ist in Griechenland geboren, lebt aber seit seinem vierten Lebensjahr in New York City.

<sup>114</sup> Vgl. Stephen Antonakos im Interview mit Dan Talley von 1980, in: *Art Papers*, Vol. 2, No. 1, Januar/Februar 1987, (S. 38–40), S. 40. Antonakos beschäftigte sich zum Beispiel auch mit Verpackungskunst. (Vgl. Vivien Bittencourt: Unwrapping Stephen Antonakos, in: *Print Collector's Newsletter*, Vol. 25,

"Neon"-röhren, die sein Werk kontinuierlich durchziehen und als Hauptmedium angesehen werden können. Nachdem Antonakos in den sechziger Jahren die Installation von "Neon"-röhren innerhalb eines Raums erprobt hatte, war er Anfang der siebziger Jahre zu bestimmten Formen und Anwendungsweisen gekommen<sup>115</sup>, die seine "Neon"-röhrenarbeiten seitdem bestimmen: die geometrischen Formen von Kreis und Rechteck, deren Fragmentformen Bogen und Winkel und die gerade oder gewellte Linie. Das reduzierte Formenrepertoire wurde zu Antonakos' besonderer "Handschrift" seiner "Neon"-röhrenarbeiten<sup>116</sup>, mit denen er auf unterschiedliche Art und Weise die Architektur bespielte. Antonakos geht es nicht nur um das Arbeiten mit der "Neon"-quelle, wie es in Kunstwerken der Pop Art und Concept Art üblich war, sondern ebenso um die Wirkung des Lichts im architektonischen Zusammenhang, sei es als dreidimensionale Form im Raum oder als nahezu zweidimensionale Linie an der Wand, die durch Konstruktion und Lichtwirkung die Architektur integriert. Arbeiten ragen in den Raum und "Neon"-röhren laufen als Liniencluster von der Wand über den Boden in den Raum, wie bei *Green neon from Wall to Floor* von 1970 (Abb. 108)<sup>117</sup>, oder die Röhren bilden eine geometrische Form, zum Beispiel in *Red Box Over Blue Box Inside Corner Neon* von 1973 (Abb. 109). Andere Arbeiten sind dagegen nahezu zweidimensional, wenn "Neon"-röhren als geometrische Formfragmente an einem Architekturelement angebracht sind, wie in *Neon (Fragments of Blue Neon Circles and Squares on a Pink Wall)* (Abb. 110). Bei einigen "zweidimensionalen" Arbeiten ragen die Lichtquellen über den Träger des Architekturelements hinaus; ein Beispiel dafür ist *Incomplete Neon Square for La Jolla* von 1984 (Abb. 112).

Da Antonakos in der Regel die reine Präsentation der "Neon"-röhren im Raum beabsichtigt, wird das elektrische Equipment hinter den Trägern der Lampen angebracht.<sup>118</sup> 1980 grenzte Antonakos seine Arbeiten von jenen Keith Sonniers, Dan Flavins und anderer ab; Keith Sonnier lege im Gegensatz zu ihm bewusst das Equipment offen:

[Dan Talley:] Undoubtedly, comparisons are made between your work and that of Keith Sonnier and Dan Flavin as well as other artists using light as a source of art objects,

---

No. 3, Juli/August 1994, S. 94–96). Ein Beispiel anderer Art ist eine Arbeit, die er 1998 für die Biennale in Venedig schuf: eine 14-m-lange eiserne Leiter in einem Stahlkubus, über den die Leiter hinaus ragte. Vgl. Vera Isler: Licht-Szenarien in einer New Yorker Loft, in: Licht. Leuchten und Lampen, *Atrium*, Sonderpublikation, No. 10, 1998, (S. 84–90), S. 88.

<sup>115</sup> Vgl. Sally Yard: Stephen Antonakos, in: Antonakos, *La Jolla* 1984, (S. 8–22), S. 9.

<sup>116</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 40.

<sup>117</sup> Zur Ausstellung dieses Werkes vgl. Joachim Neugroschel: Antonakos at Fischbach, in: *Arts Magazine*, Vol. 44, No. 6, April 1970, S. 62.

<sup>118</sup> Ausnahmen sind Bild-Objekte aus den achtziger Jahren, bei denen "Neon"-röhren auf einer Leinwand (ohne Keilrahmen) oder hinter einer bemalten Holzkonstruktion angebracht sind; das Equipment des Trafos wird gezeigt – allerdings verkleidet mit Holz. Es ist anzunehmen, dass Antonakos eine Präsentation ohne Equipment auch bei diesen Arbeiten bevorzugt, wie dies Beispiele in seiner Wohnung zeigen. Siehe Isler 1998.

simply because you utilize the same medium. [Antonakos:] I don't know Keith Sonnier, but I have seen some of his works. [...] I don't think he is particularly interested in a particular wall or its location. He is also interested in showing the wire and transformers as part of his work. [...] At this time, especially in the large works, I am not interested in showing transformers and all of the wiring. I prefer to have much cleaner looking work where you see only the tubes.<sup>119</sup>

Antonakos' künstlerischer Ausgangspunkt liegt in der Malerei, die er allerdings bald mit Collagen und Assemblagen ablöste. Hatte er in den Gemälden der fünfziger Jahre an die traditionelle Malerei angeknüpft, wobei er mit den unterschiedlichsten Untergründen experimentierte<sup>120</sup>, so bediente er sich in den Collagen und Assemblagen, den so genannten *Sewlages*, unkonventioneller Werkstoffe. Er verwandte vorfabrizierte und zum Teil weggeworfene Fundmaterialien, unter anderem Knöpfe, Schirme, Sperrholz, Nägel, Fell, Aluminiumrohre, Holzfragmente von Stühlen oder auch ganze Stühle.<sup>121</sup> Sobald Antonakos traditionelle Materialien einsetzte, wurden diese entsprechend den Fundobjekten selbstreferenziell präsentiert.<sup>122</sup> Einerseits schuf er reliefartige Assemblagen, andererseits gingen die Objekte so weit in die dritte Dimension, dass sie freistehend waren. Bereits in diesen frühen Arbeiten spielen geometrische Formen wie Kreise und Rechtecke eine wichtige Rolle.<sup>123</sup> 1962 integrierte Antonakos das erste Mal elektrisches Licht in seine Kunst, nämlich Glühlampen und "Neon"-röhren.<sup>124</sup>

Eine große Serie der Assemblagen sind die so genannten *Pillows*<sup>125</sup>, unter denen *Neon, Dream Pillow No. 1* von 1964<sup>126</sup> das Ende der Bilder mit gefundenen Objekten<sup>127</sup> darstellte. Antonakos distanzierte sich schließlich von der Materialvielfalt und inhaltlichen<sup>128</sup> Aussagen. Er stellte "Neon"-röhren in den Mittelpunkt seiner Arbeiten, wozu er während der Auseinandersetzung mit Fundmaterialien in den Assemblagen gefunden hatte. Die Anordnung von geometrischen Formen war bereits zu einem

---

<sup>119</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 40.

<sup>120</sup> Vgl. Naomi Spector: Antonakos: "Pillows", in: Stephen Antonakos, "Pillows", Ausstellungskatalog, Contemporary Arts Museum of Houston (Tex.) 1971, o. S.

<sup>121</sup> Vgl. Yard 1984, S. 9. Antonakos selbst betont, dass er zu jener Zeit ein bekannter Sammler von Abfallmaterialien war. Vgl. Spector 1971, o. S.

<sup>122</sup> Vgl. Spector 1971, o. S.

<sup>123</sup> Vgl. Spector 1971, o. S.

<sup>124</sup> Vgl. Yard 1984, S. 9. In zwei der letzten Konstruktionen von 1962 benutzte Antonakos "Neon"-röhren, eine davon ist zerstört. Zu der erhaltenen vgl. Spector 1971, o. S.

<sup>125</sup> In einer intensiven Periode Anfang der sechziger Jahre schuf Antonakos, nach Naomi Spector beinahe exzessiv, über 50 *Pillows*. Vgl. Spector 1971, o. S.

<sup>126</sup> Zu einer anderen Kissenarbeit mit "Neon" siehe Irving Sandler (Hg.): Stephen Antonakos, New York 1999, S. 34.

<sup>127</sup> Vgl. Yard 1984, S. 12.

<sup>128</sup> Die *pillows* "sprechen" zum Betrachter in Worten, in Formen, in Materialien, in Symbolen und in realen Objekten. Jedes Kissen erzählt die Geschichte eines Traums. Vgl. Spector 1971, o. S.

wichtigen Kompositionsmittel geworden und sollte für die Arbeiten mit "Neon"-röhren charakteristisch werden.

In Antonakos' Collagen und Assemblagen der fünfziger und frühen sechziger Jahre können Relationen zu Werken des New Realism und der Junk Art gesehen werden. Auch diese Künstler bedienten sich Fundmaterialien und fabrizierter Werkstoffe, sie kombinierten disparate Stoffe miteinander und integrierten unter anderem elektrisches Licht in ihre Kunstwerke.<sup>129</sup> Der New Realism löste Ende der fünfziger Jahre den Abstrakten Expressionismus ab und leitete die Pop Art ein. Antonakos entschied sich gegen einen Anschluss an die Kunst der Pop Art. Während einige Künstler der Pop Art bewusst "Neon"-röhrenobjekte der Werbung entnahmen und als ironischen Ausdruck in ihre Werke integrierten, wollte Antonakos das Material von der Konnotation der Werbung befreien und selbstreferenziell im Raum platzieren. Eine Inhaltlichkeit der Werke, die in den *Pillows* noch vorhanden war, eliminierte Antonakos in den Werken mit "Neon"-röhren vollständig.

Bezüglich der Verwendung von fabrizierten Materialien sah Antonakos allerdings seinen Ausgangspunkt nicht in Werken der New Realists Jasper Johns und Robert Rauschenberg oder des Dadaismus und Duchamp, sondern in Arbeiten des italienischen Künstlers Alberto Burri, von dem Antonakos eine Ausstellung in New York gesehen hatte.<sup>130</sup> An anderer Stelle verweist Antonakos bezüglich geöffneter Oberflächen auf Lucio Fontanas Kunst, die er seit Ende der fünfziger Jahre verehrt habe.<sup>131</sup> Fontana versuchte durch Einschnitte in der Oberfläche von Trägern, der Kunst reale Räumlichkeit zu verleihen, die auch in Antonakos' frühen Arbeiten festzustellen ist. Doch nicht nur in Hinblick auf eine verletzte Oberfläche von Objekten, sondern auch in Bezug auf die künstlerische Strategie der Raumbespielung mit "Neon"-röhren, können in Antonakos' Kunst Analogien zu Lucio Fontanas Kunst gesehen werden. Hatte Fontana in einzelnen Beispielen mithilfe von "Neon"-röhren den Realraum bespielt, so wurde dies zu Antonakos' künstlerischer Strategie.

Im Interview von 1980 berichtete Antonakos von der Schwierigkeit in den sechziger Jahren, "Neon"-röhren in das Kunstsystem einzuführen.<sup>132</sup> Zudem erwähnte er Probleme, mit denen er konfrontiert war, da das Material noch nicht erprobt war. Er und andere Künstler hatten noch keine Erfahrung, wie man "Neon" in einem Raum

---

<sup>129</sup> Vgl. z. B. Robert Rauschenberg, *The Tower* von 1957; Combine: Öl, Papier, Stoff und Holz mit Besen, Regenschirm, kugelförmigen Objekten, Blechdosen und elektrischem Licht auf Holzuntersatz, 302,9 x 121,9 x 88,9 cm; entstanden als Bühnenbild für die Produktion *The Tower* der Paul Taylor Dance Company, 1957. Als Abbildung siehe Rauschenberg, New York / Köln 1998, No. 95.

<sup>130</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1987, S. 38.

<sup>131</sup> Vgl. Yard 1984, S. 17.

<sup>132</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 38.

einsetzte. Antonakos bediente sich nicht kleiner Dimensionen, wie die Künstler des New Realism oder der Pop Art<sup>133</sup>, sondern entwarf Werke von raumgreifender Größe.

With my early work, my problems were bringing it into the art world and into the indoors, because neon itself was so new not only to me, but to everyone else. It's very important also to remember how outrageously difficult the work I was trying to do with neon was – the size and length of the tubes, the programming, etc.<sup>134</sup>

Antonakos erzählte ferner, dass anfangs kein Ausstellungsmacher die Arbeiten zeigen wollte, erst allmählich erklärten sich Galeristen bereit. Zum Zeitpunkt des Interviews, 1980, waren "Neon"-röhren als Kunst-, aber auch als Designmaterial allgemein anerkannt.<sup>135</sup>

Antonakos' erste "Neon"-röhrenarbeiten waren dreidimensional, sie waren skulpturale Ideen, die meistens mit Zeitprogrammen versehen waren.<sup>136</sup> Bald integrierte er das Architekturelement Wand<sup>137</sup> und schuf Werke, die von der Wand ausgehend sich in den Raum ausbreiteten, wie *Green neon from Wall to Floor*. In der Arbeit *Walk on Neon* von 1968 (Abb. 111) bespielte er einen erhöhten Boden mit "Neon"-röhren, die in verschiedenen Mustern aufleuchteten.<sup>138</sup> Wie Hugh Davies feststellte, nutzte Antonakos alle Flächen, die einen Innenraum definieren, als Halterungen seiner Lichtkunst; oder den Gesamtraum als Container.<sup>139</sup> Dabei verbarg Antonakos das elektrische Equipment, oft wurde dazu eine Wand vorgeblendet, sodass allein die "Neon"-röhren zu sehen waren.<sup>140</sup>

Bis 1969 verwandte Antonakos Zeitprogramme, welche die Röhren rhythmisch in bestimmten Mustern aufleuchten ließen. Diese Programme konnten sehr kompliziert sein. Die geometrische Form der "Neon"-röhre wurde von einem Zeitprogramm konterkariert. Anfangs waren die Formen komplizierter und die Programme für die Lichtmuster einfach. Als Antonakos freistehende Objekte schuf und die Formen einfacher wurden, wurden im Gegenzug die Zeitprogramme komplexer.<sup>141</sup> In der Verwendung

---

<sup>133</sup> Nach Davies war das neue Medium der "Neon"-röhre ein Ergebnis der Pop Art und der Op Art. Vgl. Hugh M. Davies: Stephen Antonakos' "Neon", in: *Arts Magazine*, Vol. 33, No. 5, Januar 1979, (S. 142–144), S. 142.

<sup>134</sup> Antonakos, Interview 1980, S. 38.

<sup>135</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>136</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39. Nach Scott lag die Stärke der programmierten Arbeiten darin, dass sie sich auch ohne Zeitschaltung behaupten konnten. Vgl. Burton Scott: Stephen Antonakos [Ausstellung Fischbach Gallery, New York], in: *Art News*, Vol. 68, No. 1, März 1969, S. 13.

<sup>137</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>138</sup> Vgl. Eight Artists. Eight Attitudes. Eight Greeks. Stephen Antonakos, Vlassis Caniaris, Chryssa, Jannis Kounellis, Pavlos, Lucas Samaras, Takis, Costas Tsoclis, Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Art, London 1975, S. 23.

<sup>139</sup> Vgl. Davies 1979, S. 142.

<sup>140</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 38: "In the sixties, I began hiding the transformers behind false walls, having the tubes on the wall, going down along the floor."

<sup>141</sup> Vgl. Spector 1971, o. S. Ein Programmkonzept nahm z. B. ein sieben Meter langes Papier ein.



von Zeitprogrammen können Parallelen zu dem deutschen Zero-Künstler Heinz Mack gesehen werden<sup>142</sup> oder auch zu dem G. R. A. V.-Mitglied François Morellet. In nicht so komplizierter Form benutzte auch der New Yorker Keith Sonnier in den sechziger Jahren einen aufblinkenden Rhythmus.

Im Jahr 1969 jedoch eliminierte Antonakos in seinen Arbeiten vollständig das künstlich programmierte Zeitelement.

I began to use less and less programming until I decided it wasn't necessary to use timing any more [...], because we have a timing device within ourselves, our eyelids opening and closing. The tubes themselves reflect the play of our eyes blinking, resulting in certain colors moving left and right or up and down, depending on the wall color and the tube's colors.<sup>143</sup>

Anstelle der künstlichen Rhythmik konnte die natürliche Zeitkomponente treten, bedingt durch das Blinzeln des Auges, das der Betrachter allerdings nicht bewusst wahrnimmt. Einen weiteren Zeitaspekt – wiederum einen natürlichen – erkannte Antonakos in der unterschiedlichen Stärke des Tageslichts. Abhängig von der Tages- und Jahreszeit wirken die Arbeiten unterschiedlich. Im Gegensatz zu traditionellen Kunstwerken können sie auch ohne Tageslicht bzw. Beleuchtungslicht wahrgenommen werden. Seine Arbeiten sollen rund um die Uhr brennen, denn entsprechend den Änderungen des natürlichen Tageslichts ändern seine Arbeiten ihre Intensität und Tonigkeit.<sup>144</sup> Künstliches und natürliches Licht ergänzen sich gegenseitig.

Antonakos eliminierte die künstliche Zeitkomponente, die er bis Ende der sechziger Jahre integriert hatte, und entschied sich für die konstante Beleuchtung des künstlichen Lichts, das auch durch das natürliche Licht Veränderungen erfährt. Zudem vereinfachte er in den sechziger Jahren die Objekte, indem er einen Raum mit wenigen Linien bespielte; die Linien wurden ganz gezielt in den Raum gesetzt. Die Massivität<sup>145</sup> der Anhäufung von Röhren, welche die frühen Lichtarbeiten bestimmte, wurde zugunsten der Einfachheit zurückgenommen.<sup>146</sup> Eine Arbeit mit einer einzigen Röhre findet sich zum Beispiel in der Zeichnung *Across a Door Neon* vom 30. Januar 1970<sup>147</sup>, die zeigt, dass sich eine Arbeit auch mit einer Röhre im Raum behaupten kann.

---

<sup>142</sup> Mack setzte 1963 das erste Mal eine "Neon"-röhre für seine Kunst ein und schuf eine Reihe von Werken mit Zeitschaltung.

<sup>143</sup> Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>144</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 7.

<sup>145</sup> Auch die Zeichnungen der frühen "Neon"-röhrenarbeiten zeigen Clusters aus mehreren "Neon"-röhren, die sehr massiv erscheinen. Im Gegensatz zur Zeichnung widersetzten sich nach Yard die realisierten Werke der aktuellen Schwere der Form, sie kreieren einen Effekt von strahlender Geschwindigkeit. Vgl. Yard 1984, S. 13.

<sup>146</sup> Vgl. Yard 1984, S. 13.

<sup>147</sup> Zeichnung: Bleistift und Buntstift auf Papier, 14 x 22 in. Vgl. Antonakos 1984, S. 44.

Antonakos hatte bis in die frühen siebziger Jahre ein Formenrepertoire in seinen Arbeiten entwickelt, mit dem er bis heute arbeitet: Kreis und Kreisfragment (bzw. Bogen), Rechteck und Rechteckfragment (bzw. Winkel), gerade und gewellte Linien.<sup>148</sup> Die Fragmente können dabei sehr verschiedene Größen aufweisen, in der Wandarbeit *Neon (Fragments of Blue Neon Circles and Squares on a Pink Wall)* beispielsweise betragen die Längen der "Neon"-röhren 2 in. (5 cm) bis 8 ft (240 cm).

Ein wichtiger Installationsort wurde für Antonakos sowohl die innere oder äußere Raumecke als auch die Wand<sup>149</sup>, die er in vielen Werken bespielte. Eine Ecke ist nach Antonakos nicht allein die Eckkante Wand-Wand, sondern ebenso Wand-Boden und Wand-Decke.<sup>150</sup> Ein Beispiel einer Eckarbeit (Wand-Wand) ist *Red Box Over Blue Box Inside Corner Neon*. Schon im Titel benennt Antonakos die Art der Installation, den Anbringungsort, das Material und die Farbe. Diese Art der Betitelung ist ein Charakteristikum für Antonakos' Arbeiten.

*Red Box Over Blue Box Inside Corner Neon* besteht aus acht "Neon"-röhren, vier beschreiben den oberen Kubus in Rot, vier den unteren in Blau. Die beiden Kuben haben eine Seitenlänge von 60 cm. Jeweils vier "Neon"-röhren in der Form eines Quadrats ergeben einen Kubus. Anfang und Ende der "Neon"-röhren befinden sich mittig an der Seite des Quadrats, die entlang der Wand verläuft. Somit handelt es sich, streng genommen, nicht um ein vollständig geschlossenes Quadrat und auch nicht um einen Kubus mit geschlossenen Seitenlängen. Jede Röhre kommt aus der Wand und läuft in diese zurück. Hinter der Wand sind die Anschlüsse und der Transformator verborgen, welche die "Neon"-röhren mit Strom versorgen. Der Betrachter schließt die Formen in seiner Wahrnehmung zu zwei Kuben im Raum, jedoch handelt es sich nicht exakt um zwei Kuben, da die Röhren nicht miteinander verbunden sind. Die beiden Kuben scheinen durch die Anbringung frei über dem Boden zu schweben, der Eindruck wird durch die Fragilität und Leichtigkeit der "Neon"-röhren und durch die immaterielle Lichtausstrahlung in der Ecke unterstützt. Der Umraum wird in ein farbiges Licht getaucht. Antonakos verwendet analog zu den Künstlern der Minimal Art die geometrische Form des Kubus, durchbricht sie jedoch, indem er diese wie in diesem Fall nicht geschlossen oder wie in anderen Arbeiten als Fragment präsentiert.

---

<sup>148</sup> Vgl. Yard 1984, S. 9.

<sup>149</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 38.

<sup>150</sup> Vgl. Yard 1984, S. 13.

Im Unterschied zur Schwere der Kuben einer Arbeit Donald Judds lässt Antonakos seine geometrischen Formen durch Fragmente und Licht schweben.<sup>151</sup>

Neben den eher skulpturalen Arbeiten, wie *Red Box Over Blue Box Inside Corner Neon*, schuf Antonakos auch nahezu zweidimensionale bzw. reliefartige Werke. Die Wand war zu einem wichtigen Installationsort für seine Arbeiten geworden, ein Beispiel ist *Neon (Fragments of Blue Neon Circles and Squares on a Pink Wall)* oder die Installation im La Jolla Museum of Contemporary Art von 1984 (Abb. 113). Nach Sally Yard interessierte den Künstler in diesen Arbeiten die "Neon"-röhre als Linie, die auf einer Oberfläche appliziert wird, und nicht mehr die "Neon"-röhre, die eine dreidimensionale Form im Raum beschreibt.<sup>152</sup> Nachdem sich Antonakos der reliefartigen Bespielung von Wänden zugewandt hatte, begann er zusätzlich seit Mitte der siebziger Jahre eine Wand mit Farbe zu bestreichen, oft in gestischer Manier. Antonakos wollte damit darauf hinweisen, dass die gesamte Wand zu der Arbeit gehört. So zeigte er die Enden des ausgedehnten "Bildes" und bestimmte, welcher Teil des Raums zu seinem Werk gehört.<sup>153</sup> Antonakos berichtete 1980:

Several years ago I decided to paint an area of a wall, because I felt that, since gallery, studio and museum walls were all white, it was confusing – was I working with the whole room or part of the room or one wall? So I began to paint walls to tell the viewer exactly what area or wall interested me. That opened a lot of directions for me.<sup>154</sup>

Antonakos bespielt in seiner Kunst nicht allein die Architektur des Innenraums, sondern auch die des Außenraums. Seine Strategie ist mithilfe der geometrischen und fragmentarischen "Neon"-Formen unterschiedliche Architekturelemente zu akzentuieren. Trotz gleich bleibender Strategie sieht Antonakos selbst sein Werk in ständiger Entwicklung.<sup>155</sup> In den sechziger Jahren ordnete er dreidimensionale geometrische Formen im Raum an und interessierte sich dann mehr und mehr für die Wand als Träger seiner Formen. In den siebziger Jahren platzierte er geometrische "Neon"-röhrenformen "flach" an Architekturelementen und bemalte in einigen Werken die Ausstellungswand nicht allein mit der immateriellen Lichtfarbe, sondern auch mit der materiellen Ölfarbe; er griff auf die Mittel der Malerei zurück. 1979 ging er einen Schritt weiter, indem er wiederum traditionelle Materialien wie Leinwand und Holzträger einsetzte. Er wollte kleiner dimensionierte Werke schaffen, die nicht ortsspezifisch und

---

<sup>151</sup> Dies wird in Arbeiten seit den achtziger Jahre noch deutlicher, wenn z. B. in *Blue Cube* ein geschlossener Holzkubus durch das Licht zum Schweben gebracht wird. Siehe Licht. Leuchten und Lampen 1998, S. 86, 89.

<sup>152</sup> Vgl. Yard 1984, S. 16.

<sup>153</sup> Vgl. Yard 1984, S. 16.

<sup>154</sup> Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>155</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39, 40.

leicht transportabel sind.<sup>156</sup> Seit den frühen siebziger Jahren hatte Antonakos viele öffentliche und museale Aufträge erhalten, die große Dimensionen verlangten.<sup>157</sup> Somit schuf Antonakos einerseits kleine, autonome Arbeiten auf Trägern, andererseits architekturbezogene Arbeiten mit großen Ausmaßen.<sup>158</sup>

Zwei Beispiele für kleinere Arbeiten der achtziger Jahre sind *Untitled (for Naomi Spector)* von 1985 (Abb. 114) und *Untitled (for Mary (Babe) Spector)* von 1987 (Abb. 115). Wie bereits im Frühwerk setzte Antonakos in *Untitled (for Naomi Spector)* die traditionellen Elemente der Leinwand und Farbe als selbstreferenzielle Materialien ein. Leinwand, Farbe und "Neon"-röhren zeigen keine inhaltliche Darstellung, sondern verweisen allein auf sich selbst.<sup>159</sup> Die Leinwand ist nicht primär Trägerform. Dementsprechend hängt sie ohne Rahmung an der Wand.<sup>160</sup> Anstelle einer vorgeblendeten, statischen Wand, aus der die "Neon"-röhren seit den sechziger Jahren hervorkamen, steht nun eine ungerahmte – und somit bewegliche – Leinwand. Die Leinwand versah er mit Einschnitten<sup>161</sup>, aus denen die "Neon"-röhren hervortreten bzw. verschwinden, und bemalte sie in gestischer Manier.

In anderen Werken wie *Untitled (for Mary (Babe) Spector)* setzte Antonakos auch Holzträger ein, die er mit Blattgold, Silber oder Aluminium bearbeitete. Weitere Werke mit Holzträgern bemalte er mit Farbe. Nicht mehr die Röhren, sondern der Träger beschreibt in *Untitled (for Mary (Babe) Spector)* eine geometrische Form. Allerdings wird diese von Licht hinterfangen, deren Quellen verborgen angebracht sind. Die Lichtquelle ist nicht direkt, sondern indirekt installiert, das elektrische Licht ist nur mittels seiner Lichtwirkung eingesetzt; diese war für Antonakos stets von Bedeutung. Das Licht bemalt die Wand<sup>162</sup> und lässt den Holzträger schweben. Diese Wirkung wird noch durch den Einsatz einer silbernen Oberfläche unterstrichen.

---

<sup>156</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 40.

<sup>157</sup> Zu seiner ersten permanent installierten Arbeit von 1978 vgl. Karen S. Chambers: Glass and Architecture, Part 2, Glass's Modernist Accent, in: *Neues Glas*, No. 2, 1997, (S. 46–53), S. 49.

<sup>158</sup> Vgl. Yard 1984, S. 20. In *Neon for the Bagley Wright Theatre* in Seattle von 1983 wird das Gesims der geschwungenen Fassade mit Röhren in Form eines freien Musters betont. Beispiele von architekturbezogenen Arbeiten im musealen Bereich entstanden 1974 für das Fort Worth Art Museum oder 1984 für die Ausstellung im La Jolla Museum. Zu La Jolla vgl. Hugh M. Davies: Acknowledgements, in: Antonakos, La Jolla 1984, S. 7.

<sup>159</sup> Nach Antonakos soll der Betrachter durch das körperliche Erleben der Farbräume u. a. seiner Paneelen mit dem Geistigen in Verbindung treten. Vgl. Naomi Spector: Einige Anmerkungen zu Stephen Antonakos, in: *Im Spiegel der Freiheit. Ausgewählte Positionen griechischer Kunst im 20. Jahrhundert.* Yannis Tsarouchis, Stephen Antonakos, George Hadjimichalis, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2001, (S. 56–58), S. 57.

<sup>160</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 5.

<sup>161</sup> Bezüglich der Einschnitte in den Leinwänden, aber auch schon in frühen Arbeiten, wie der *Pillow*-Serie, entnahm Antonakos der Kunst Lucio Fontanas Anregungen, die er seit Ende der fünfziger Jahre schätzte.

<sup>162</sup> Eine Arbeit, in der auf ähnliche Art und Weise eine Wand durch das indirekt eingesetzte Licht eines quadratischen Trägers genutzt wird, ist jene von Walter Giers in der Heidelberger Kopfklinik. Giers lässt

Nach Irving Sandler konnte sich Antonakos mit diesen Werken endlich von Urteilen der Rezipienten befreien, die das Material der "Neon"-röhre stets im Zusammenhang mit ihrer ursprünglichen Funktion der Werbung sahen und somit nicht als künstlerisches Material anerkannten.<sup>163</sup> Durch die haloartige Lichtausstrahlung werden Erinnerungen an byzantinische Ikonen hervorgerufen.<sup>164</sup> Nach Sandler führte Antonakos, der griechischer Abstammung ist, diese Tradition auf eine individuelle Art und Weise fort.<sup>165</sup>

Doch nicht allein zu griechischen Ikonen, auch zu Flavins *icons* können Verbindungslinien gezogen werden. Wie Flavin wählte Antonakos in einigen dieser Werke die quadratische Form, jedoch nicht ausschließlich. Im Gegensatz zu Flavin setzte Antonakos in *Untitled (for Mary (Babe) Spector)* und anderen Werken dieser Art<sup>166</sup> das Licht indirekt ein. Bezüglich des Titels drängt sich ein Vergleich zu Flavins Werken der *installations in fluorescent light* nahezu auf: beide belassen sie ohne Titel und geben eine persönliche Widmung im Untertitel.<sup>167</sup>

Ein wichtiger Aspekt kam in Antonakos' Œuvre hinzu, als er die Lichtquelle hinter einer Oberfläche unsichtbar respektive indirekt anbrachte. Dies findet sich nicht nur bei Arbeiten mit Holzträgern, sondern auch bei dreidimensionalen Werken, wie beim Holzkubus *Blue Cube*, der vom Licht getragen wird. Der Ursprung des Einsatzes von indirektem Licht mag bereits in den so genannten *Incomplete Forms* liegen, die Lichtquellen in zwei Richtungen strahlen lassen, wie *Incomplete Neon Square for La Jolla*.<sup>168</sup> Antonakos äußerte sich 1980 zu der erstmaligen Verwendung von verborgenen Lichtquellen für *Incomplete Forms*:

I began using raceways, the metal forms which take the shape of my forms. I put the transformers inside the raceways with the tubes on top of the forms. Recently I put the tubes behind these forms, so you could not see the tubes, but only their glow. The metal structure is usually painted a particular color depending on the other colors I am using.<sup>169</sup>

---

allerdings verschiedene Farben nach einem bestimmten Rhythmus aufleuchten. Vielen Dank an Frau Jasmin E. Scorzin für den Hinweis auf diese Arbeit.

<sup>163</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 7. Vonseiten der Bevölkerung hatte es teilweise Proteste gegen Antonakos' Werke gegeben, z. B. 1985 gegen eine öffentliche Arbeit in Tacoma. Vgl. Pilar Viladas: Art for whose sake?, in: *Progressive Architecture*, Vol. 66, No. 4, April 1985, S. 29.

<sup>164</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 9.

<sup>165</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 9.

<sup>166</sup> Zu weiteren Werken siehe Antonakos, Athen 1988/1989.

<sup>167</sup> Naomi Spector ist Antonakos' Frau, Mary Spector ihre gemeinsame Tochter.

<sup>168</sup> Das Zusammenspiel von einer verborgenen und einer sichtbaren Lichtquelle, bei der eine "Neon"-röhre von einer anderen Lichtfarbe hinterfangen wird, spielt auch in Flavins Kunst eine wesentliche Rolle.

<sup>169</sup> Antonakos, Interview 1980, S. 39. Als weiteres Beispiel siehe das Diagramm zu *Neon for Paris*, 1983, in dem Antonakos auf je einem Blatt die beiden verschieden bestückten Seiten aufzeigt. Mit zarter Schraffur deutet der Künstler das gegenläufige Licht an. Siehe *Electra* 1983, No. 144, S. 312–313.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Antonakos das neue Material der "Neon"-röhre nicht einsetzte, um mit dem trivialen Werbematerial die Kunst zu ironisieren oder, wie es der noch zu besprechende Künstler Keith Sonnier beabsichtigte, Kunst in Bezug zum gesellschaftlichen Leben zu stellen. Antonakos' Intention ist, der "Neon"-röhre eine neue materialästhetische Konnotation zu geben, die nur ihr eigen ist und sie vom funktionalen Alltag entbindet. Antonakos will das Material der "Neon"-röhre von seiner ursprünglichen Alltagsfunktion befreien, da "Neon"-röhren noch andere Qualitäten besitzen, als in Form eines Werbezeichens Nachrichten zu vermitteln. Diese wertfreie Bedeutung der "Neon"-röhre versucht Antonakos mithilfe von neutralen, geometrischen Formen zu erlangen.

Bereits in den sechziger Jahren fand Antonakos zu einer Strategie, die er seitdem immer wieder anwendet. Ähnlich wie im Falle Flavins und Morellets kann man von einem System sprechen, das seiner Kunst zugrunde liegt. Antonakos' Strategie besteht darin, "Neon"-röhren als geometrische oder fragmentarische Formen in Bezug zu einem Raum zu setzen, sodass die Konstruktion und das Licht den Umraum bespielen. Sowohl die Konstruktion und das Licht, aber auch die eingesetzten Farben, vermitteln eine gewisse Leichtigkeit. Die Darstellung einer neutralen, geometrischen Form der "Neon"-röhre, bzw. in den achtziger Jahren auch die des Trägers, und die Wirkung des Farblichts auf das Kunstobjekt und die umliegende Architektur sind wichtige Aspekte seiner Kunst. Antonakos setzt ganz gezielt die Lichtquellen an einen bestimmten Punkt im Raum – in den Anfangsjahren ist das sehr oft die Ecke, wie Wand-Wand, Wand-Decke, Wand-Boden, später die Wand allein. Für jede Arbeit wählt er ganz bestimmte Farben. Erst seit den siebziger Jahren setzte Antonakos mehrere Farben ein. Wie Irving Sandler feststellte, bleibt der Künstler trotz des Einsatzes von industriellem Material nicht in einer coolen Geste verhaftet, sondern fügt seinen Kunstwerken expressive Momente hinzu<sup>170</sup>; zum Beispiel wenn der Entwurf von einer geschwungenen Linie auf einer Ausführung mit freier Hand basiert oder der Träger der "Neon"-röhren gestrichelt bemalt ist. Nach Hugh Davies erforschte Antonakos das expressive Potenzial von "Neon" und leistete bahnbrechende Arbeit mit dem Medium im Raum.<sup>171</sup>

Hatte Antonakos in den frühen Werken noch Bewegung durch den zeitlichen Rhythmus erlangt, so konnte er seit Ende der siebziger Jahre darauf verzichten, da er den Rhythmus als nicht mehr notwendig erachtete. Durch den Lidschlag des Auges eines Betrachters wird ein natürlicher Zeitrhythmus von selbst hervorgebracht. Bei Arbeiten in großen Dimensionen muss der Betrachter sich zudem selbst bewegen, um

---

<sup>170</sup> Vgl. Sandler 1988/1989, S. 5.

<sup>171</sup> Vgl. Davies 1984, S. 7.

diese vollständig erfassen zu können. Doch auch eine andere Form von Bewegung liegt den Arbeiten zugrunde. Die Fragmentarteile evozieren eine Bewegung und Leichtigkeit, sie beginnen zu tanzen.<sup>172</sup> Diese Verspieltheit und Leichtigkeit wird durch die bunte Farbpalette Antonakos' noch unterstützt.

Antonakos fand zu verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, die er den "Neon"-röhren abverlangte: er zeichnet im Raum, nimmt Raum mithilfe des Materials ein, lässt skulpturale Formen schweben und "malt" mit dem Licht. Die Freude an der Schönheit und der Materialästhetik der "Neon"-röhren und des "Neon"-lichts steht in Antonakos' Kunstansatz an erster Stelle. Zu unterscheiden sind zwei Arten der Installation: Während einige Arbeiten auf eine bestimmte architektonische Situation bezogen sind, weisen andere kleinere Dimensionen auf und sind transportabel. Zu den raumbezogenen Arbeiten zählen temporäre Arbeiten für Museums- und Galerieausstellungen, aber auch für große öffentliche Plätze.<sup>173</sup> Antonakos erhielt eine Reihe von öffentlichen Aufträgen in den USA, deren Aufbau er grundsätzlich vor Ort selbst überwachte.<sup>174</sup> In Europa ist er dagegen weniger bekannt, im Unterschied zu Keith Sonnier, dessen größte öffentliche Lichtarbeit sich am Flughafen München befindet.

#### 4.4.3 Die Lichtkunst von Keith Sonnier

Selbst bei den statischen Arbeiten gefiel mir, wie das Publikum sich vor ihnen und durch sie bewegte. Tatsächlich wurde dieses ebenso interessant wie das Werk selbst. Ich sah gerne, wenn jemand vor den Neon-Arbeiten stand, sich in einer reflektierte oder sich durch sie hindurch bewegte.

Keith Sonnier, 1977<sup>175</sup>

Der amerikanische Künstler Keith Sonnier zählt neben Eva Hesse, Robert Smithson, Richard Tuttle, Bruce Nauman, Richard Serra, Barry LeVa, Alan Saret, Lynda Benglis und Joel Shapiro zu den Vertretern der so genannten New Sculpture, die Mitte der sechziger Jahre in New York hervortrat.<sup>176</sup> New Sculpture bezeichnet Werke von Künstlern, die unkonventionelle und neuartige Werkstoffe in die Kunst einführten und

---

<sup>172</sup> Diesbezüglich können gewisse Analogien zu Werken von Henri Matisse gesehen werden.

<sup>173</sup> Die 1979 in Auftrag gegebene Installation *Four Walls for Atlanta* (permanent seit 1980, Hartsfield Atlanta International Airport) begleitet den Betrachter auf seinem Weg von der Lobby, über Rolltreppen zum unteren Stockwerk. Vgl. Yard 1984, S. 16. Antonakos berichtet, dass er sich für raumspezifische Arbeiten im öffentlichen Raum Gedanken über die Wirkung auf den Menschen mache. Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>174</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 39.

<sup>175</sup> Keith Sonnier im Interview mit Craig Gholson: *Communicable Art*, in: *Interview*, November 1977, S. 36; zitiert nach Elger 1993, S. 19.

<sup>176</sup> Vgl. *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990. Der Katalog fasst verschiedene Werke der Künstler und die wichtigsten Aufsätze zur New Sculpture chronologisch zusammen.

damit zu innovativen Präsentationsformen fanden. Die Künstler schufen Kunstobjekte, die weder der Malerei noch der Skulptur im traditionellen Sinne eindeutig zuzuordnen sind. Die dreidimensionalen Objekte der New Sculpture befinden sich an der Wand und/oder auf dem Boden und können auch zu einer raumgreifenden Installation werden. Diese Art der Präsentation konnte auch in der Minimal Art festgestellt werden. Analog zur Minimal Art bezeichnet New Sculpture nicht eine zusammengehörige Gruppe, sondern einen künstlerischen Ausdruck, den verschiedene Künstler unabhängig voneinander parallel vertraten. Ein weiterer Begriff für diese neue Äußerungsform der sechziger Jahre, der in die Kunstgeschichte einging, ist Postminimalismus<sup>177</sup>. Werke des Postminimalismus schließen einerseits an die Werke der Minimal Art an, grenzen sich andererseits davon ab. Mel Bochner betont, dass die Ausdrucksformen der New Sculpture nicht nach, sondern parallel zur Minimal Art entstanden.<sup>178</sup> Jedoch ist die New Sculpture in Amerika eine Reaktion auf die Minimal Art. Festzuhalten ist, dass sowohl die Minimal Art als auch die New Sculpture wichtige Grundlagen für die nachfolgende Kunst bezüglich der Materialwahl und der Präsentationsform schufen.

Analog der Minimal Art lehnten die Künstler der New Sculpture traditionelle Materialien und Herstellungsweisen ab. Sie bedienten sich vorhandener industrieller oder technologisch behandelter Materialien<sup>179</sup>, wie Blei, Fiberglas, Filz, Latex, Schnur, Gummi, Wachs, Schaumstoff oder Stoffpulver. Die zum Teil weichen und ephemeren Werkstoffe wären für die Minimal Art nicht denkbar gewesen, da sie keine klaren und eindeutigen Formen zu bilden erlauben. Im Unterschied zur Minimal Art wurde das gekaufte Material vom Künstler oft noch eigenhändig bearbeitet.<sup>180</sup> Nach Elger faszinieren die Objekte der Minimal Art durch eine formale Reduktion und Neutralität; die der jüngeren Künstler der New Sculpture dagegen gerade durch die subjektive Annäherung an das Werk.<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> Im Kapitel zur Minimal Art wurde zwischen Minimalismus als weit gefasstem Begriff und Minimal Art als auf die bildende Kunst bezogenen Begriff unterschieden. Postminimalismus bezieht sich auf die bildende Kunst.

<sup>178</sup> Mel Bochner im Gespräch mit Joan Simon: Über Eva Hesse, in: Eva Hesse. Drawing in Space, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, Ostfildern 1993, S. 77–78. Vgl. Richard Armstrong: Between Geometry and Gesture, in: The New Sculpture 1990, (S. 12–18), S. 13.

<sup>179</sup> Vgl. Linda McGreevy: Keith Sonnier's Cross-Cultural Symbiosis, in: Keith Sonnier, Neon Sculpture, Ausstellungskatalog, Chrysler Museum, Norfolk (Va.) 1988, (S. 5–12), S. 6. In überarbeiteter Fassung vgl. Linda McGreevy: The Janus Strategy, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 2, Oktober 1989, S. 52–57.

<sup>180</sup> Eva Hesse, eine wichtige Vertreterin der New Sculpture, war nach Mel Bochner eine Künstlerin, die keine Angst davor hatte, sich schmutzig zu machen. Viel Zeit verbrachte sie im Atelier. Dies spürte man in ihrem Werk, das nicht einfach per Telefon bestellt wurde. Vgl. Bochner, Interview mit Joan Simon 1993, S. 85. Mel Bochner spielt mit der Bemerkung zur Bestellung per Telefon auf die Künstler der Minimal Art an, die zumeist Arbeiten bei Dritten bestellen und ausführen ließen und das Material selbst nicht bearbeiteten.

<sup>181</sup> Vgl. Elger 1993, S. 11.



Die Künstler der Minimal Art verwandten industriell hergestellte Materialien, um möglichst neutrale Objekte zu präsentieren. Die der New Sculpture entschieden sich für Materialien aus dem technischen und industriellen Bereich, um ihre Kunstwerke in einen gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen. Die "Neon"-röhre beispielsweise, ein industrielles Produkt, entstammt der "Neon"-schrift-Werbung der Großstadt und ist somit Teil des gesellschaftlichen Lebens. Werke der New Sculpture distanzieren sich nach Lucius Grisebach von der ausschließlichen und tautologischen Beschränkung der Minimal Art auf das autonome, nur ästhetisch wahrzunehmende Objekt.<sup>182</sup> Kunst und Leben sollten eng miteinander verknüpft werden, was an die Kunst des New Realism, zum Beispiel eines Robert Rauschenberg und Jasper Johns, und des Fluxus, zum Beispiel eines Alan Kaprow und Robert Watts, Ende der fünfziger Jahre anschließt.

Versuchten die Künstler der Minimal Art jedwede Inhaltlichkeit und Bedeutung im Kunstwerk auszuschließen, lassen die Künstler der New Sculpture assoziative und narrative Werte aufgrund der Formen und des Materials zu.<sup>183</sup> Entgegen den coolen Ausformulierungen der Minimal Art konnte wieder ein erotisches Moment in einem Werk enthalten sein. Die Künstler der New Sculpture wollten das neutrale Objekt erotisieren, ihm eine sinnliche Atmosphäre verleihen.<sup>184</sup>

Hatte in der Kunst der Minimal Art zwar der gedankliche Prozess für das Werk bereits eine wesentliche Rolle gespielt, liegt der Akzent bei der Minimal Art jedoch auf dem in einer Ausstellung gezeigten Kunstobjekt. Dieser Ansatz entspricht der traditionellen Vorstellung eines Kunstwerks. In der New Sculpture dagegen ist nicht das Objekt, sondern der Prozess, der zum Objekt führt, das wesentliche Moment der Kunst. Die Werke erscheinen daher oftmals grob und unfertig und weisen Spuren des Arbeitsprozesses auf. Sie stehen diesbezüglich im Gegensatz zu den präzise ausgeführten Werken der Minimal Art.

Analog der Minimal Art und Pop Art konnten Objekte der New Sculpture seriell angeordnet werden. Doch die serielle Anordnung oder auch die Primärformen wurden

---

<sup>182</sup> Vgl. Lucius Grisebach: Von "BA-O-BA" zu "El Globo". Keith Sonniers Arbeiten seit 1969, in: Sonnier, Hannover / Nürnberg / St. Gallen 1993, (S. 21–31), S. 29.

<sup>183</sup> Vgl. Armstrong 1990, S. 12. Keith Sonnier erklärte 1999 in einem Interview, dass Lucy Lippard die Werke für die Ausstellung *Eccentric Abstraction*, die heute als erste Ausstellung der New Sculpture gilt, nach dem Gesichtspunkt der minimalistischen Form mit erotischen Inhalten gewählt habe. Vgl. Keith Sonnier im Interview mit Alexander Pühringer: Die Psychologie des Materials, in: *frame*, November–Dezember 1999, wieder abgedruckt in: Keith Sonnier. *Environmental Works 1968–1999*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz 1999, (S. 8–20), S. 10.

<sup>184</sup> Vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 10. Zum erotischen Moment in Werken von Eva Hesse vgl. Bochner, Interview mit Joan Simon, 1993, S. 84. Gerade das Einsetzen von erotischen Momenten weist Bezüge zu den Surrealisten auf, worauf Lippard bereits 1966 hinwies. Vgl. Lucy Lippard: *Eccentric Abstraction*, in: *Art International*, Vol. 10, No. 9, November 1966, S. 28, 34–40.

aufgebrochen.<sup>185</sup> Keith Sonniers Bodenarbeit *Untitled* von 1967 (Abb. 116) zum Beispiel besteht aus geometrischen Formen, die seriell angeordnet sind. Die Formen sind in ihrem Ausdruck jedoch freier und widersprechen im Hinblick auf das Material, dem Kupferdraht und der indischen Baumwolle, der Ästhetik der Minimal Art. Die serielle Anordnung wird von einem Stoff verschleiert, es sind keine klaren Formen auszumachen. Perfektionismus und strenge Ordnung der Minimal Art werden relativiert. Die reine Ästhetik der Minimal Art wird mit Volkskultur, Ironie und zufälliger Energie untergraben.<sup>186</sup>

War das Einbeziehen des Betrachters bei den Werken der Minimal Art überwiegend auf den visuellen und somit traditionellen Sinn beschränkt, wollten die Künstler der New Sculpture mehrere Sinne ansprechen. Sonnier interessierte sich von Anfang an für alle fünf Sinne.<sup>187</sup> Oftmals evozieren seine Werke eine ambivalente Reaktion, zum einen angefasst zu werden, zum anderen davon Abstand zu nehmen.<sup>188</sup> Die mit Farbpigmenten bestreuten Schaumblöcke in dem mit Schwarzlicht beleuchteten *Fluorescent Room*, den Sonnier für eine Ausstellung in Eindhoven 1970 (Abb. 117) ausführte und in Bregenz 1999 reinstallede<sup>189</sup>, reizten den Betrachter angefasst zu werden, doch die Kühle des Raumlichts und die Unwissenheit über die leuchtenden Pigmente hielten ihn davon ab. Außerdem weiß der Besucher, dass es in einem Museum in der Regel nicht erlaubt ist, den taktilen Sinn einzusetzen. Somit wird ein Werk um eine Erfahrungskomponente geschmälert.

Bevor Keith Sonnier Arbeiten im Sinne der New Sculpture schuf, war er malerisch tätig gewesen. Um 1965 gab er die Malerei auf, um sich mit neuen Materialien plastisch auseinander zu setzen.<sup>190</sup> Keith Sonnier und andere experimentierten damals im Umfeld der Rutgers University, New Jersey, mit den unterschiedlichsten Werkstoffen,

---

<sup>185</sup> Hesse verband die strengen Ordnungsprinzipien der Minimal Art mit einer sehr persönlichen und sinnlichen Behandlung der Werkstoffe. Vgl. Brigitte Reinhardt: Art is an essence, a center. Zur Ausstellung, in: Hesse, Ulm 1993, (S. 11–14), S. 11. Reinhardts Feststellung, bezogen auf Hesses Kunst, kann allgemein auf Werke der New Sculpture übertragen werden.

<sup>186</sup> Vgl. McGreevy 1988, S. 6.

<sup>187</sup> Vgl. Keith Sonnier im Interview mit Hubertus Raben, in: Lichtweg – Keith Sonnier – Lightway, Stuttgart 1993, (S. 26–32), S. 26.

<sup>188</sup> Vgl. Keith Sonnier im Interview mit Willoughby Sharp, in: *Arts Magazine*, Vol. 45, No. 4, Februar 1971, (S. 21–27), S. 26.

<sup>189</sup> Entsprechend der aus Schaumblöcken zusammengestellten Form eines L's, wurden in der Decke des Bregenzer Kunsthauses Glasplatten in L-Formen entfernt; die ultravioletten Lampen waren dort direkt zu sehen. Siehe Sonnier, Bregenz 1999.

<sup>190</sup> Die meisten Künstler der New Sculpture waren zuerst malerisch tätig gewesen. Vgl. Lippard 1966, S. 28. Vgl. Robert Pincus-Witten: Keith Sonnier: Materials and Pictorialism, 1969; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture* 1990, (S. 173–176), S. 173.

Zum Einfluss Sonniers amerikanisch-französischer Herkunft vgl. McGreevy 1988, S. 6. Vgl. Donald Kuspit: Voluptuous Technology. Keith Sonnier's Painterly Sculpture, in: Donald Kuspit: *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge 1996, (S. 204–228), S. 210–211.

die für das Kunstsystem innovativ oder nicht als künstlerisches Material anerkannt waren.<sup>191</sup> Die Auseinandersetzung mit unkonventionellen Werkstoffen fand nicht allein in New York oder an der amerikanischen Ostküste statt, sondern ebenso an der Westküste und in Europa.<sup>192</sup> Nach Gerhard Storck kann Sonniers Kunst weder als typisch amerikanisch noch als typisch europäisch bezeichnet werden.<sup>193</sup> Dies mag daran liegen, dass die Ausdrucksformen der New Sculpture nicht allein in Amerika formuliert wurden, sondern kulturübergreifend auch in Europa. Nach Sonniers Aufenthalt in Rutgers von 1963 bis 1966 hatte sich der Künstler schnell in der New Yorker Kunstszene engagiert.<sup>194</sup> Er lebt heute noch dort, unterbrochen durch Reisen und Ausstellungsorganisationen. Ausgehend von den Arbeiten, die der New Sculpture zugeordnet werden, entwickelte Sonnier seine künstlerische Strategie. Bis heute stellt er Werke aus unterschiedlichen Materialien her. Diese entstammen inzwischen nicht allein der Technologie, wie Neon, Aluminium, Video oder Radio, sondern seit Mitte der siebziger Jahre auch der Natur, wie Holz oder Bambus.<sup>195</sup> Eine wichtige Inspirationsquelle für die Wahl sowohl des Materials als auch des künstlerischen Ausdrucks wurde seit Mitte der siebziger Jahre das Kennenlernen anderer Kulturen auf diversen Reisen, wie 1976 in Südamerika, 1978 in China oder 1981 in Indien.<sup>196</sup> Die Idee zur *SEL*-Serie entstand beispielsweise während Sonniers Aufenthalt in China als Reaktion auf die gleichnamige chinesische Kalligraphie.<sup>197</sup> Eine Arbeit der Serie ist *SEL-I-MAR* von

---

<sup>191</sup> Vgl. Lippard 1966, S. 37. Nach Sonnier unterrichteten an der Rutgers University Fluxus- und Pop Art-Künstler, wie Alan Kaprow oder Robert Watts; diese prägten die Schule. Vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 8. Nach Pincus-Witten führten Kollegen, wie Morris und Watts, Sonnier in die New Yorker Kunstwelt ein. Vgl. Pincus Witten 1969; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture* 1990, S. 173.

Sonnier sah 1965 Rauschenbergs Werk *Oracle* von 1962–1965 während seines Frankreichaufenthalts. Es handelt sich um Rauschenbergs erste Realisierung, in der er Kunst und Technologie vereinte. Vgl. Yablonski 1998, S. 93. Nach dieser Begegnung wusste Sonnier, dass er seine Arbeit nicht in Europa, sondern in Amerika fortsetzen wollte. Vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 18.

<sup>192</sup> Vgl. Lippard 1966. In der Ausstellung *Live in Your Hand: When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)*, die 1969 in der Berner Kunsthalle stattfand, wurden neben amerikanischen Künstlern der Ost- und Westküste auch europäische Künstler berücksichtigt, u. a. Joseph Beuys, Franz Erhard Walther, Jannis Kounellis und Mario Merz. Neben der New Sculpture waren Künstler der Minimal Art, der Concept Art, der Land Art und der Arte Povera zu sehen. Vgl. *Live in Your Hand. When Attitudes Become Form*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern, 1969.

<sup>193</sup> Vgl. Gerhard Storck: Keith Sonniers neue Argon- und Neon-Arbeiten, in: Keith Sonnier. *BA-O-BA. SEL SERIES. Argon- und Neon-Arbeiten*, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange, Krefeld 1979, o. S. Sonnier verwies im Interview von 1999 auf den Beginn des Austausches zwischen Europa und Amerika in den sechziger Jahren. Vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 9.

<sup>194</sup> Vgl. Jean-Pierre Criqui: Neither Inside nor Out, in: Keith Sonnier, Ausstellungskatalog, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguehennec, Rennes 1987, o. S.

<sup>195</sup> Vgl. McGreevy 1988, S. 5.

<sup>196</sup> Vgl. McGreevy 1988, S. 10.

<sup>197</sup> "Die einzelnen Stücke [der *SEL*-Serie] sind hauptsächlich linear im Aufbau und haben mehr mit dem Schreiben zu tun als mit skulpturalen Feststellungen. Die Skizzen dazu entstanden 1978 während einer Reise durch die VR [Volksrepublik] China; sie wurden dann später neu durchgezeichnet, um sie in einer Kölner Leuchtröhrenfirma ausführen zu können. Der Titel der Serie bezieht sich auf die *SEL*-Kalligraphie, eine der frühesten chinesischen Schreibformen." Keith Sonnier: *Arbeiten in Deutschland*, in: Sonnier,

1978 (Abb. 118). Im Schwung der "Neon"-röhren und in dem Material verbindet der Künstler ostasiatische Ausdrucksmittel mit den Techniken des Westens. Das Zusammenspiel von verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen, östliche und westliche, ist zu einer wichtigen Strategie Keith Sonniers geworden.

Obwohl es ein wesentliches Kennzeichen Sonniers ist, mit den unterschiedlichsten Werkstoffen zu arbeiten<sup>198</sup>, wird sein Werk in der Kunstwelt in erster Linie mit "Neon"-arbeiten verbunden. Nach Grisebach liegt dies in der Rezeption begründet, in der die "Neon"-arbeiten die größte Resonanz fanden.<sup>199</sup> In den neunziger Jahren machte Sonnier vor allem auch mit architekturbezogenen Arbeiten aus "Neon"-röhren im öffentlichen Raum der USA und Europas auf sich aufmerksam<sup>200</sup>, wie zum Beispiel mit *Lichtweg* von 1989–1992 (Abb. 119) am Flughafen München, laut Aussage des Künstlers von 1999 sein größtes und intensivstes Projekt.<sup>201</sup> Sonnier zeigt eine Vielfalt nicht allein in den Materialien, sondern auch in den Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>202</sup> Neuere Arbeiten mit "Neon"-röhren, die Ende der neunziger Jahre entstanden, lassen den Betrachter durch ihren innovativen Ausdruck erstaunen.<sup>203</sup> Und doch besitzen seine Arbeiten aus den sechziger Jahren bis heute eine bestimmte Kohärenz.

Als Sonnier Mitte der sechziger Jahre mit unterschiedlichen Materialien zu experimentieren begann, die aus dem gesellschaftlichen oder technischen Leben stammen, integrierte er Glühlampen, "Neon"-röhren und Leuchtstofflampen in sein Werk. Im Einsatz von "Neon"-röhren hatte er wesentliche Anregungen von Bruce Nauman

Krefeld 1979, o. S. Nach Elger deutet Sonnier in der Sel-Kalligraphie auf Initialen der Namen von Freunden; Sonnier verband das private New Yorker Umfeld mit einem historischen und geographisch entfernten Kulturkreis. Vgl. Dietmar Elger: NEONstücke, in: Neonstücke, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover 1990, (S. 9–88), S. 29.

<sup>198</sup> Ein wichtiges Material ist z. B. das Video. Sonnier zählt neben Nam June Paik u. a. zu den Wegbereitern der Videokunst. Vgl. Linda Yablonsky: Powering Up, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 3, März 1998, (S. 88–95), S. 93. Erstmals setzte Sonnier das Video ein, um verschiedene Möglichkeiten der Serie *BA-O-BA* im Video zu vergleichen. Vgl. Criqui 1987, o. S. und vgl. Sonnier, Krefeld 1979, o. S. Zu einer frühen Arbeit mit Video vgl. Kenneth Baker: Keith Sonnier at the Modern, in: *Artforum*, Vol. 10, No. 2, Oktober 1971, S. 77–81.

<sup>199</sup> Vgl. Grisebach 1993, S. 23.

<sup>200</sup> Zu den Auftragsarbeiten vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 20. In den öffentlichen Arbeiten gelingt es Sonnier Kunst und Alltag zu verbinden – ein ursprüngliches Ziel der *New Sculpture*. Sonnier scheut sich in öffentlichen Arbeiten nicht, mit seiner Kunst auch funktionale Aufgaben zu übernehmen. Vgl. Edelbert Köb: Vorwort, in: Keith Sonnier. *Environmental Works 1968–1999*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz 1999, (S. 4–5), S. 4.

<sup>201</sup> Vgl. Sonnier, Interview 1999. Zu der Arbeit siehe Keith Sonnier. *Public Commissions in Architecture. 1990–1999. Licht und Architektur. Öffentliche Auftragsarbeiten*, Kunsthaus Bregenz, (archiv kunst architektur, Werkdokumente 16), Ostfildern-Ruit 2000, S. 58–71.

<sup>202</sup> Nach Criqui könnte man bei dem Besuch der Ausstellung in Kerguehennec glauben, dass die Werke von unterschiedlichen Künstlern stammen. Somit sei eine chronologische Einordnung von Sonniers Werken erschwert, was ihn in Relation zu Bruce Nauman bringt. Vgl. Criqui 1987, o. S.

<sup>203</sup> Vgl. Yablonsky 1998, S. 94.

erhalten<sup>204</sup>, der 1965 das erste Mal "Neon"-röhren in seine Kunst einbezog.<sup>205</sup> Wie Sonnier arbeitet Nauman bis heute mit einer Vielzahl an Werkstoffen, zu denen auch "Neon"-röhren zählen. Unter den Künstlern der New Sculpture setzte neben Nauman und Sonnier zudem Richard Serra<sup>206</sup> "Neon"-röhren als Material ein. Sonnier wie auch Nauman und Serra zeigten im Sinne der Ausdrucksformen der New Sculpture eine "Neon"-röhre immer in ihrem technischen Zusammenhang. Das Equipment der Kabel, die zwischen den Röhren verlaufen und zum Transformator führen, und der Transformator, der den Netzstrom in die notwendige Hochspannung umsetzt, werden offen zur Schau gestellt und in das Kunstwerk integriert.<sup>207</sup> Sonnier wollte nicht allein die Energieversorgung sichtbar machen, sondern zudem ein Objekt mithilfe der Energie der "Neon"-röhren verlebendigen.

Licht ist ein extrem wirksames Medium, nicht nur im physikalischen Sinne, daß es Dunkelheit in Licht verwandelt, sondern, daß es die Dunkelheit durchdringt. Überall finden wir einen unglaublichen Drang zum Licht. Wir werden angezogen vom Licht. Darüber hinaus macht die Elektrizität das Licht sehr reizvoll. Die Tatsache, daß es elektrisch geladen ist, ist ein wichtiges Element in meinem Werk. Als ich 1968 begann, Licht zu benutzen, wollte ich mein Werk mit Energie aufladen. Ich wollte es beleben.<sup>208</sup>

Eine der ersten Arbeiten Sonniers mit einer "Neon"-röhre bzw. eine seiner ersten Arbeiten überhaupt<sup>209</sup> ist die Wandarbeit *White Neon and Cloth* von 1967 (Abb. 120).<sup>210</sup> Die Arbeit besteht aus einer weißen gebogenen "Neon"-röhre, sechzehn verschieden erdfarbenen und unterschiedlich großen Satinbändern, den elektrischen Leitungen und einem Transformator mit Zeitschaltung. Die weiße "Neon"-röhre, die an der Wand befestigt ist, bildet ein Kreissegment, das sich nach links öffnet und dessen Enden in der Vertikalen liegen. Die Satinbänder von verschiedener Länge und Breite sind entweder an der Wand im Umkreis der Röhre oder auch direkt an der Röhre

---

<sup>204</sup> Vgl. Pincus-Witten 1969; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture* 1990, S. 174.

<sup>205</sup> Wie bei Sonnier ist für Nauman das Material der "Neon"-röhre eines von vielen anderen Ausdrucksmöglichkeiten. Lediglich in frühen Arbeiten verwandte Nauman "Neon"-röhren mehr oder weniger abstrakt, wie in *Neon Templates of the Left of my Body Taken at Ten Inch Intervals* von 1966. Nauman fand mit *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* von 1967 u. a. Werken seit Mitte der sechziger Jahre zu "Neon"-röhrenarbeiten, die Wortspiele oder figurative Momente aufzeigen. Vgl. Beatrice von Bismarck: Bruce Nauman. *The True Artist. Der wahre Künstler*, Ostfildern-Ruit 1998. Vgl. Nauman, Baltimore 1982.

<sup>206</sup> Zu Serras Material vgl. Armstrong 1990, S. 15. Im Unterschied zu Nauman und Sonnier, die bis heute dieses Material verwenden, bezog es Serra lediglich für drei Jahre in Kunstwerke ein, von 1966 bis 1969.

<sup>207</sup> Die Kunst der New Sculpture soll in das technische und gesellschaftliche Leben eingebunden sein. Zu diesem gehören die Netzwerke der Energieversorgung, ohne die es keine Technologie gäbe. Vgl. Grisebach 1993, S. 29.

<sup>208</sup> Sonnier, Interview 1993, S. 26.

<sup>209</sup> Vgl. Keith Sonnier im Interview mit Betsy Sussler, in: *Art Papers*, Vol. 6, No. 5, September/Okttober 1982, (S. 4–5), S. 4.

<sup>210</sup> Sonnier berichtet 1999 von Arbeiten, die bei Ricke ausgestellt waren und aus Stoffen und "Neon"-röhren bestanden. Vermutlich war diese Arbeit mit ausgestellt. Vgl. Sonnier, Interview 1999, S. 8.

angebracht. Sowohl die Röhre als auch die Kabel befinden sich zum Teil hinter den Bändern, die durch ihre Transparenz das Dahinterliegende offenbaren. Die Röhre leuchtet nicht konstant auf, sondern blinkt in einem langsamen Rhythmus; ein typisches Merkmal von Arbeiten der frühen Jahre<sup>211</sup>, das Sonnier in jüngsten Arbeiten, allerdings in komplexerer Form, wieder aufnahm, wie im Herbst 1999 für die Fassadengestaltung<sup>212</sup> des Kunsthauses Bregenz (Abb. 121). Leuchtet die Röhre auf (Abb. 120 a), strahlt das Licht unter den Bändern hervor und streut sich auf dem Stoff.

Diese frühe Arbeit besteht aus den zwei gegensätzlichen Materialien Satin und "Neon"-röhre; und natürlich den Kabeln sowie dem Transformator. Während der Satin ein weicher, frei fallender Stoff ist, der durch einen Windhauch bewegt werden und somit seine Form verändern kann, handelt es sich bei der "Neon"-röhre um ein starres, als Linie festgelegtes Material. Das starre Material wird durch den Zeitrhythmus belebt. Nach Elger fordere ein warmes und weiches Tuch zur Berührung auf, eine statische immaterielle Neonröhre dagegen halte den Betrachter auf Distanz.<sup>213</sup> Die Materialien vermitteln jedoch nicht nur Kontraste, sondern auch Gemeinsamkeiten. Eine Verbindung kann zwischen der Transparenz des Satins und der immateriellen Lichtausstrahlung der "Neon"-röhre gesehen werden.

Sonniers größter Werkkomplex mit "Neon"-röhren ist die *BA-O-BA*-Serie, für die er von 1969 bis 1975 insgesamt 55 Werke konzipierte<sup>214</sup> und die er bis heute in Ausstellungen fortsetzt<sup>215</sup> bzw. reinstalliert. Es handelt sich dabei um Wand-Boden-Arbeiten aus geometrischen Flächen, aus Kreis, Quadrat oder Rechteck, die mit Linien von "Neon"-röhren kombiniert werden. Die geometrischen Flächen bestehen aus Glas, Spiegel, Aluminium oder Schaumstoff. Meistens bediente sich Sonnier für diese Serie reflektierender Flächen. Der Spiegel gibt die Umwelt wieder, Teile des Kunstwerks, Teile der Architektur und gegebenenfalls auch Museums- oder Galeriebesucher.<sup>216</sup> Die

---

<sup>211</sup> Vgl. Criqui 1987, o. S.

<sup>212</sup> Siehe Sonnier, Bregenz 1999, S. 58–61.

<sup>213</sup> Elger bezieht sich mit dieser Aussage auf *Hotel Delacourt* von 1968, eine Arbeit, die aus einem Dacron-Stoff und "Neon"-röhren besteht. Vgl. Elger 1993, S. 71.

Da das Material von *White Neon and Cloth* inzwischen gealtert ist, fordert es nach Meinung der Autorin nicht mehr zur Berührung auf.

<sup>214</sup> Vgl. McGreevy 1988, S. 5. Ausgangspunkt für die Arbeiten der *BA-O-BA* und der *SEL*-Serie, die er 1977/1978 für die Ausstellung in Krefeld neu konzipierte, sind farbige Filzstiftzeichnungen, die auch als Grundlage für den Auftrag an die "Neon"-röhrenfirma dienten. Vgl. Storck 1979, o. S. Den Zeichnungen liegt ein gerastertes Papier zugrunde, ähnlich den Diagrammen Dan Flavins.

<sup>215</sup> Siehe auch Keith Sonnier, *Ba-O-Ba* Berlin, Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie, Berlin 2002.

<sup>216</sup> Sonnier sagte im Interview von 1971, dass er Spiegel für die Integration des Betrachters verwende, aber auch um das Werk zu vergrößern. Vgl. Sonnier, Interview 1971, S. 26.

Die Verwendung von Spiegeln findet sich auch in Werken von Robert Morris, mit dem Sonnier an der Rutgers University zusammengearbeitet hatte. Auch in Europa wurden Anfang der sechziger Jahre Spiegelflächen eingesetzt, wie z. B. seit 1962 im Werk von Michelangelo Pistoletto.

Glasflächen sind opak und reflektierend und geben zugleich einen Blick auf das Dahinterliegende frei. Das Glas ist manchmal ganz oder teilweise als geometrische Form mit schwarzer Farbe bestrichen. Schwarz bemalte Glasflächen absorbieren ihre Umwelt.<sup>217</sup>

1999 waren in der Bregenzer Ausstellung zwei Arbeiten der *BA-O-BA*-Serie zu sehen. In *BA-O-BA Circle Diptych* von 1969/1999 (Abb. 122) kombinierte Sonnier "Neon"-röhren und deren Kabel und den Transformator mit zwei Rundgläsern, in *BA-O-BA VI* von 1970/1999 (Abb. 123) dagegen mit Schaumstoffblöcken. Während Sonnier in *BA-O-BA VI* ähnlich der frühen Arbeit *White Neon and Cloth* den Kontrast von harten und weichen Materialien vor Augen führt, geht es in den Arbeiten mit reflektierenden Flächen um das Einbeziehen der Umgebung durch die Reflexion. In beiden Arbeiten verleiht ein immaterieller Farbauftrag malerische Qualitäten und das Licht lässt die Materialien leichter erscheinen. Hinzu kommt durch den Verlauf der Kabel ein gestischer Moment, der auch auf den dazugehörigen Zeichnungen ersichtlich ist.<sup>218</sup>

In *BA-O-BA Circle Diptych* sind zwei gleich große runde Glasflächen von 245 cm Durchmesser an die Wand gelehnt und in etwa einem Meter Abstand voneinander entfernt. Der Neigungswinkel des linken Kreises zur Wand ist größer als jener des rechten, jedoch wird diese Differenz bei einer frontalen Betrachtung kaum wahrgenommen. Bespielt werden die Glasflächen mit vier "Neon"-röhren, einer blauen, einer grünen, einer rosafarbenen und einer gelben. Die blaue und grüne Röhre sind länger als die beiden anderen und verlaufen schräg von rechts oben nach links unten, nahezu parallel, von der einen äußeren Kreisseite zu der Außenseite der anderen Fläche. Die an der linken Glasfläche platzierte gelbe Röhre verbindet die blaue mit der grünen Röhre. Die drei Röhren verlaufen nicht parallel zur Wand, sondern, bedingt durch die Neigung der Glasflächen, schräg in den Raum. Das rechte Ende der blauen Lampe liegt somit näher an der Wand als das linke. Die rosa Lampe ist horizontal in der Mitte des rechten Kreises angebracht. Von allen vier Röhren liegt allein die blaue Lampe vor den Glasplatten und spiegelt sich daher auch im Glas, die anderen liegen dahinter. Die Lampen spiegeln sich auf Flächen der Umgebung, wie im Kunsthaus Bregenz auf dem schwarzen Terrazzoboden. Das ausstrahlende Licht taucht seine Umgebung in Farbe, wobei die Stärke der immateriellen Bemalung von der Lichtintensität des Raums abhängig ist.

---

<sup>217</sup> Vgl. Criqui 1987, o. S.

<sup>218</sup> In einigen Zeichnungen platzierte Sonnier anstelle des Transformators seine Unterschrift. Bezüglich Zeichnungen der *BA-O-BA*-Serie siehe Abbildungen in: Sonnier, Krefeld 1979.

Durch die kreisrunden Glasformen von *BA-O-BA Circle Diptych* kann der Betrachter eine Bewegung assoziieren, die noch durch die Linien der "Neon"-röhren unterstützt wird. Es scheint, als ob die Kreise durch die Röhren in Bewegung gesetzt werden. Wenn in der Vorstellung die rosafarbene Röhre aufgerichtet wird, könnte diese das rechte Ende der blauen und der grünen Röhre schließen, sodass ein "Beinahe"-Rechteck entstehen würde. Ein Rechteck wäre im Gegensatz zu der ausgeführten Installation starrer und würde der Arbeit nicht solche Bewegung und Offenheit verleihen. Sonnier hat die Primärform des Rechtecks, ein Zeichen der Minimal Art, auf verschiedene Weise aufgebrochen. Durch die Anordnung ist die Arbeit offen und zugleich bewegt.

Eine wichtige Strategie Sonniers liegt in der Integration des Raums. Im Fall der *BA-O-BA*-Serie sind die Objekte an die Wand gelehnt. Bei anderen Arbeiten, wie dem in Bregenz gezeigten *Fluorescent Room*, wird der gesamte Raum einbezogen. Grundsätzlich lässt sich Sonnier bei jeder Installation auf den vorhandenen Raum ein und inszeniert die Werke abhängig von den Raumgegebenheiten. Werke werden nicht einfach arrangiert, sondern unter Berücksichtigung des Raums neu installiert.<sup>219</sup>

Dem Datum nach zu schließen wurde *BA-O-BA Circle Diptych* bereits 1969 konzipiert; 1999 wurde es in Bregenz erneut installiert.<sup>220</sup> Wie bei der ersten Präsentation stellt auch bei der Reinstallation der Prozess des Aufbaus der Arbeit erneut einen wesentlichen künstlerischen Aspekt dar.<sup>221</sup> Sicherlich ist es dabei ein Unterschied, ob es sich um ein Werk handelt, das sich auf die Wand und den Boden bezieht, ein "bewegliches Versatzstück,"<sup>222</sup> oder um ein Werk, das einen gesamten Raum einnimmt wie *Fluorescent Room*, das ursprünglich 1970 in Eindhoven entstand und 1999 in Bregenz für einen neuen Raum reinstalled wurde.<sup>223</sup> Die unwiderlegbare Logik der Minimal Art-Kunstwerke steht im Gegensatz zu dem Prozessgedanken von Sonniers Arbeiten. Im Unterschied zu Werken der Minimal Art ist die Installation nicht absolut präzise vorgegeben und erfolgt im Prozess, sodass die Ergebnisse des

---

<sup>219</sup> Vgl. Köb 1999, S. 5.

<sup>220</sup> Manche Werke der *BA-O-BA*-Serie wurden einige Jahre nach der Konzeptfindung das erste Mal realisiert. Vgl. Grisebach 1993, S. 24. Grisebach nennt als Beispiel *Ba-O-Ba VII, Fluorescent* von 1970–1988 und *Ba-O-Ba* von 1972–1988, die beide in den siebziger Jahren konzipiert, aber erst 1988 realisiert wurden.

<sup>221</sup> Viele der Werke werden mit jedem Aufbau quasi neu geschaffen. Vgl. Dietmar Elger / Lucius Grisebach / Roland Wäspe: Vorwort, in: Sonnier, Hannover / Nürnberg / St. Gallen 1993, (S. 6–7), S. 7.

<sup>222</sup> Sonnier, *Arbeiten in Deutschland*, 1979, o. S. Sonnier vergleicht seine Werke diesbezüglich mit unterschiedlich verwendbaren Theaterkulissen.

<sup>223</sup> Sonnier berichtet, dass für den *Fluorescent Room* in Eindhoven zwei oder drei Tage benötigt wurden, bis die Installation in Ordnung war. Dieser Prozess gehört ebenso zum Werk. Vgl. Sonnier, *Interview* 1971, S. 25. In Bregenz wurde die Installation unter den Gesichtspunkten des dortigen Raumes neu arrangiert.



gleichen Werks nicht völlig mit der ersten Installation übereinstimmen, wie dies ein Vergleich von Abbildungen der Arbeit *BA-O-BA VI* aus den Jahren 1970 (Abb. 123 a) und 1999 (Abb. 123 b) belegen.

Nicht allein im Hinblick auf den Aufbauprozess entstehen bei einer Reinstallation Divergenzen, sondern möglicherweise auch bezüglich des Materials, denn die amerikanischen Schaumstoffblöcke sind nicht mit den europäischen identisch. Eine wichtige Strategie Sonniers besteht darin, sich der Materialien zu bedienen, die an einem Ausstellungsort zur Verfügung stehen.<sup>224</sup> Zu diesen Materialien vor Ort zählen nicht nur jene des Objekts, sondern auch der Raum. "Ich habe es gelernt, mich bei den Arbeiten nach den jeweiligen Gegebenheiten zu richten. Ort, Zeit und finanzielle Mittel bilden den äußeren Werkrahmen."<sup>225</sup> Durch diese Strategie ist er von einem Ort unabhängig und kann ständig unterwegs sein.<sup>226</sup>

Ein weiteres wichtiges Prinzip Sonniers ist, dass er ein Werk in einer Ausstellung unter Berücksichtigung der anderen ausgestellten Arbeiten aufbaut.<sup>227</sup> Die Arbeiten sind selbstständig und stehen zugleich in Beziehung zueinander.

Durch die Mobilität des Künstlers kann neben der Integration unterschiedlicher Materialien in Sonniers Œuvre zudem das Nebeneinander der Einflüsse unterschiedlicher Kulturen beobachtet werden. Dies gilt auch für die *BA-O-BA*-Serie, deren Titel, nicht etwa wie *White Neon and Cloth* auf die verwendeten Materialien hinweist, sondern auf einen weiteren Zusammenhang. *BA-O-BA* bedeutet in der französisch-haitischen Umgangssprache "Farb-" oder "Lichtbad", das den Betrachter physisch anzieht, und beschreibt hier die Lichterfahrung, die der Betrachter im Raum macht.<sup>228</sup> Sonnier setzt diesen französisch-haitischen Begriff mit Mitteln der westlichen Welt als Kunsterfahrung um. Sonnier äußerte sich zu dem Beginn der Arbeit an der *BA-O-BA*-Serie:

Die "BA-O-BA"-Serie wurde 1969 begonnen, um Seherfahrungen und physikalische Phänomene in "einer" Erscheinungsform wahrnehmbar zu machen. Bewegt sich der Betrachter durch diese Arbeiten hindurch oder nimmt er sie aus unterschiedlichen

---

<sup>224</sup> In Indien wollte Sonnier eine "Neon"-arbeit realisieren, doch dort gab es dieses Material nicht, sodass er darauf verzichtete. Vgl. Keith Sonnier im Interview mit D. Eric Bookhardt, in: *Art Papers*, Vol. 15, No. 1, Januar/Februar 1991, (S. 22–23), S. 22.

<sup>225</sup> Sonnier, *Arbeiten in Deutschland*, 1979, o. S. Vgl. Sonnier, Interview 1971, S. 25. In dem Interview beschreibt Sonnier die standardisierten Schaumblöcke, die für *Fluorescent Room* in Eindhoven zur Verfügung standen.

<sup>226</sup> Laut Sonnier wurde das Reisen zu einem unerlässlichen Bestandteil seiner Arbeit. Vgl. Sonnier, *Arbeiten in Deutschland*, 1979, o. S. Vgl. Roger D. Clisby: Foreword, in: Sonnier, Norfolk 1988, S. 3.

<sup>227</sup> Vgl. Sonnier, Interview 1971, S. 24.

<sup>228</sup> Vgl. Sonnier, *Arbeiten in Deutschland*, 1979, o. S.: *BA-O-BA*, "beschreibt die Wirkung von Licht auf Haut und Körper –: etwa wie Mondschein empfunden wird – als physische, suggestive Anziehungskraft, die von einem natürlichen oder auch künstlichen Licht herrührt."

Perspektiven wahr, dann verändert das seine Sehweise, was auf die eigene Person "abfärbt".<sup>229</sup>

Ein wichtiges Anliegen Keith Sonniers ist die Integration des Betrachters, der in der *BA-O-BA*-Serie sowohl durch das Licht als auch durch die spiegelnden Materialien in das Kunstwerk integriert wird. Die Wirkung auf den Betrachter ist für Sonnier ebenso wichtig wie der Formanteil im Werk.<sup>230</sup>

Bei meinen früheren Arbeiten hatten die Betrachter oder die Beteiligten einen direkten Kontakt zum Werk und waren oft einbezogen durch die Verwendung elektronischer Medien wie Video- oder Klanginstallationen oder reflektierender Materialien wie Glas und Spiegel. Doch lässt auch das ihn farbig umgebende und den Raum verändernde Licht den Betrachter zu einem Teil des Ganzen werden.<sup>231</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Sonnier im Material der "Neon"-röhre, aber auch in der Leuchtstofflampe, die er selten einsetzte<sup>232</sup>, ein Material fand, das seinen künstlerischen Anforderungen entgegenkommt. Das Material der "Neon"-röhre steht der traditionellen Skulptur und Malerei entgegen, denn es ist ein technisches Material, das seinen funktionalen Ursprung in der Gesellschaft hat und somit im Kunstwerk auf die Gesellschaft verweist. Beim Betrachter sollen sich Assoziationen zum trivialen Alltag einstellen – ein weiterer Widerspruch zur traditionellen Kunst.

Sonnier zeichnete mit abstrakten Lichtlinien auf Flächen, wie in der *SEL*-Serie, oder fügte "Neon"-röhren mit anderen Materialien zu skulpturalen Formen zusammen, wie in der *BA-O-BA*-Serie. Neben dem zeichnerischen und konstruktiven Aspekt bieten "Neon"-röhren einen malerischen, da sie die Umgebung respektive die Architektur und den darin befindlichen Betrachter "einfärben". Die Bemalung mithilfe des elektrischen Lichts ist immateriell und vollzieht sich allein in der visuellen Wahrnehmung des Betrachters. Sonnier bedient sich dabei diverser Farben. Nach Richard Armstrong war für Sonnier Farbe scheinbar wichtiger als der Mehrzahl seiner Bildhauerkollegen.<sup>233</sup>

Sonniers Werk ist gekennzeichnet von Mannigfaltigkeit. Die "Neon"-röhre ist einer von vielen anderen Werkstoffen, die der Künstler einsetzt. Er kombiniert dieses Material meist mit anderen. Die Möglichkeiten sind, charakteristisch für Sonnier, sehr

---

<sup>229</sup> Sonnier, Krefeld 1979, o. S. Erweiterte Sonnier Lichtarbeiten durch visuelle Effekte, so expandierten andere durch akustische Signale. Die Objekte reichen über ihre begrenzte faktische Materialität in den umgebenden Raum hinein. Vgl. Elger 1993, S. 14.

<sup>230</sup> Vgl. Sonnier, Krefeld 1979, o. S.

<sup>231</sup> Sonnier, Interview 1993, S. 38. Die Integration durfte allerdings nicht zu intensiv werden. Vgl. Sonnier, Interview 1971, S. 27: "I wouldn't call them [the audience] performers because they weren't allowed to alter the physical arrangement of units. I am much more interested in the way material functions, the effect that it has on a person, than I am in the properties of the material itself. I want the pieces to engage the spectator on a more basic level than just visual perception."

<sup>232</sup> In *Lichtweg* benutzte Sonnier für die Wandeinheiten "Neon"-röhren und für die Deckenbeleuchtung Leuchtstofflampen.

<sup>233</sup> Vgl. Richard Armstrong: *Anti-Form: 1965–1970*, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993*, (S. 143–150), S. 150.

vielfältig. Auch die Formen der Lampen sind unterschiedlich, gerade Linien oder geschwungene Formen, die unterschiedlichsten Längen und Farben. Grundsätzlich zeigt Sonnier immer auch das technische Equipment, das für die Funktion des elektrischen Lichts benötigt wird. Es wird – als Zeichen der Technik – offen zur Schau gestellt.

Sonnier konnte sich von Anfang an für die Lichter des Alltags begeistern. Nicht das Licht der gotischen Kathedralen, sondern das der Großstadt wollte der Künstler in seinen Werken zeigen. Das "Neon"-röhrenlicht, das den umgebenden Raum in belebte Farben taucht, liegt begründet in seiner Beobachtung von "Neon"-röhrenzeichen im Morgennebel.<sup>234</sup> Nach der Quelle seiner "Neon"-Kunst befragt, nannte Sonnier nicht etwa die "Neon"-reklamen von Times Square oder Las Vegas, sondern Lichterlebnisse in seiner Jugend bei nächtlicher Heimfahrt über Land in Louisiana<sup>235</sup>:

Those fluorescent light and glass pieces remind me a lot of driving in Louisiana. Coming back late at night, and in the distance seeing a club somewhere through the fog. About the most "religious" experience I've ever had in Louisiana: coming back from a dance late at night and driving over this flat land and, all of a sudden, seeing these waves of lights going up and down in this thick fog. Just incredible! Much better than any kind of Immaculate Conception or Ascension scene I have ever viewed in church!<sup>236</sup>

## 4.5 Fazit: Dan Flavin – ein Künstler der Kunstlicht-Kunst

### 4.5.1 Die vier Künstler im Vergleich

Der italienische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti hatte im Traktat "Della Pittura" aus dem Jahr 1435 von einem Maler gefordert, auch die unsichtbaren Erscheinungen der Welt, wie zum Beispiel den Wind, darzustellen. Den Künstlern Stephen Antonakos, Keith Sonnier, François Morellet und Dan Flavin gelang es in ihrer Kunst ein Phänomen sichtbar zu machen, das eigentlich unsichtbar ist, ohne das der Mensch aber nicht sehen kann: Licht. Es wird als Lichtstrom innerhalb der Quelle, als Lichtmalerei an Oberflächen eines Raums oder als Lichtatmosphäre im Raum anschaulich gemacht.

Die vorgestellten Künstler Dan Flavin, Stephen Antonakos, François Morellet und Keith Sonnier fanden in den sechziger Jahren unabhängig voneinander<sup>237</sup> zum Material der elektrischen Lichtquelle, einem Material der Industriegesellschaft, das ihnen neue Ausdrucksformen ermöglichte. Hatte die Künstlergeneration der vierziger und

---

<sup>234</sup> Vgl. McGreevy 1988, S. 5.

<sup>235</sup> Vgl. Puvogel 1993, S. 86.

<sup>236</sup> Keith Sonnier im Interview mit Calvin Harlan, in: *Parachute*, No. 3, 1977, (S. 25–28), S. 28.

<sup>237</sup> Dan Flavin setzte seit 1961 Glühlampen und Leuchtstofflampen für die *icons* ein. 1962 integrierte Antonakos das erste Mal Glühlampen und "Neon"-röhren in seine Assemblagen. Morellet verwandte 1963 das erste Mal "Neon"-röhren für die intermittierenden "Neon"-röhren auf Trägern. Sonnier fand etwas später, 1967, zum Einsatz von "Neon"-röhren.

fünfziger Jahre, unter anderem mit dem Abstrakten Expressionismus in den USA und dem Tachismus in Frankreich, im Anschluss an die Avantgarde der klassischen Moderne die Mimesis aus ihren Werken zu verbannen versucht, jedoch eine subjektive gestische Ausdrucksweise beibehalten, versuchten Künstler zu Beginn der sechziger Jahre, mithilfe von industriell erzeugten Materialien eine persönliche Handschrift im Kunstwerk zu eliminieren.

Wie Flavin und Morellet vorgaben, soll ihre Kunst als Gesamtwerk im Sinne eines Systems verstanden werden. Dieses System, war es vom Künstler einmal gefunden und begründet worden, wurde in der Kunst kontinuierlich angewandt. Hatten die Künstler für die Anfertigung des Materials und der Werkerstellung ihre Person weitestgehend aus dem Kunstwerk ausgeschlossen, evoziert das künstlerische System eine neue Art der "Handschrift". Ein Künstler wird nicht am Pinselstrich, sondern an der Art der Verwendung von Materialien erkannt. Ähnlich wie für Morellet und Flavin kann auch hinsichtlich der Werke von Antonakos von einem System gesprochen werden, das dessen Kunst zugrunde liegt. Eine Ausnahme bildet diesbezüglich das Werk Keith Sonniers, das eine Werkvielfalt aufweist, die unterschiedliche "Handschriften" trägt. Zudem spielt für seine Werke der Prozess der Installation eine wesentliche Rolle; ein Werk entspricht in späteren Installationen nicht unbedingt präzise der ersten. Bei den anderen drei Künstlern ist die Installation genau festgelegt. Gemeinsam ist den vier Künstlern, dass sie in einem Diagramm das Kunstwerk festhalten.

Neben dem Verzicht auf eine handwerkliche Ausübung sind die Werke bezüglich der Mimesis inhaltsleer. Dementsprechend bleiben die Werke unbetitelt oder beschreiben im Titel sachlich die Konstruktion. Beispiele dafür findet man in der Kunst von Flavin, Antonakos und Morellet. Doch andererseits wird in Flavins Werken und in einigen Arbeiten Antonakos' der achtziger Jahre diese Nüchternheit durch eine persönliche Widmung relativiert. Zudem nimmt in manchen Arbeiten Flavins die Farb- oder Konstruktionswahl Bezug auf die Person, die in der Widmung genannt ist; wenn er zum Beispiel in Arbeiten, die Barnett Newman gewidmet sind, die Farben Rot, Blau und Gelb wählte, die Newman in der Serie *Who's afraid of red, yellow and blue* ausschließlich verwandte.

Sonnier und in späteren Werken auch Morellet wollen mithilfe des Titels bestimmte Assoziationen wecken, wie zum Beispiel Sonnier mit dem Titel der Serie *BA-O-BA*, welcher der französisch-haitische Ausdruck für ein Farb- bzw. Lichtbad ist, womit Sonnier auf eine bestimmte Kultur und auf die Lichtwirkung verweist.

Die vier hier vorgestellten Künstler verwenden in ihrer Lichtkunst ausschließlich gerade oder gebogene abstrakte Linien. Die Linie verweist allein auf sich selbst.<sup>238</sup> Im Unterschied zu den hier vorgestellten Künstlern setzten andere Künstler der sechziger Jahre die "Neon"-röhre als ein mimetisches Zeichen oder als Schriftzug ein. Die Pop Art-Künstler hatten die Lichtlinie der "Neon"-röhre aus der Lichtwerbung ins Kunstsystem transferiert und in der Regel als ein figuratives Kürzel oder als Schriftzeichen eingesetzt.<sup>239</sup> Die Concept Art-Künstler nutzten die Möglichkeit der geschwungenen "Neon"-röhre, um Worte und Sätze zu schreiben.<sup>240</sup>

Die Lichtwerke der vier hier vorgestellten Künstler zeigen entweder eine Konstruktion, die an einem Architekturelement angebracht ist, oder eine Installation, die Teile des Raums oder den Gesamtraum integriert. Im Fall der Konstruktion für ein Architekturelement handelt es sich um ein malerisches respektive reliefartiges Wandobjekt oder um ein eher skulpturales Wand-Boden-Objekt. Wandobjekte können auch als Bild-Objekte, im Sinne von Flavins Begriff des *image-object*, bezeichnet werden. Flavin spielte durch die rechteckige Form mancher Arbeiten auf das Tafelbild an; Morellet und Antonakos kombinieren in einigen Werken ihre Lichtquellen sogar mit einer selbstreferenziellen Leinwand. Sonnier bezeichnet seine Wand-Boden-Objekte auch als Skulpturen. Er betonte, dass er mithilfe der "Neon"-röhren seinen Skulpturen malerische Dimensionen verleihen könne. Grundsätzlich gilt für die Lichtwerke von Stephen Antonakos, François Morellet, Dan Flavin und Keith Sonnier, dass Aspekte der Skulptur und der Malerei in den Objekten vereint sind und Elemente der Raumarchitektur sowohl durch die Konstruktion als auch durch die Lichtmalerei integriert werden.

Neben Arbeiten, die als ein Objekt angesehen werden können, sei es als Bild-Objekt oder als Licht-Skulptur, gibt es Rauminstallation, die entweder ein gesamtes Architekturelement, wie zum Beispiel die gesamte Ausdehnung einer Wand, oder einen gesamten Raum mithilfe von Lichtakzentuierungen einnehmen. Antonakos kennzeichnete die Einnahme einer gesamten Wand, indem er diese bemalte; er wollte die Grenze des Kunstwerks eindeutig aufzeigen. Sonnier kombinierte für *Fluorescent Room* diverse Materialien in einem Raum: die im Raum zu bestimmten Formen zusammengesetzten Schaumstoffblöcke waren mit phosphoreszierendem Pulver bestreut; der gesamte Raum wurde mit Schwarzlicht ausgeleuchtet, welches das farbige Pulver leuchten ließ. Nicht allein durch eine Lichtquelle, sondern durch die

---

<sup>238</sup> Ausnahmen bilden einige frühe Arbeiten Morellets, in denen das Zusammenspiel von geraden Leuchtröhren mithilfe einer Zeitschaltung Buchstaben und Wörter ergeben.

<sup>239</sup> Eine Ausnahme der Pop Art-Künstler zeigt Chryssa in ihrem Werk, die das Material nicht allein als Schrift- oder Figurenzeichen anwandte, sondern zudem auch abstrakt. Zu Chryssa vgl. *Eight Artists* 1975.

<sup>240</sup> Ein Protagonist der Concept Art, der "Neon" anwandte, ist Joseph Kosuth. Vgl. *Neonstücke* 1990.

Kombination von Licht und anderen Materialien wurde ein Raum bzw. ein Architekturelement eingenommen. In anderen Arbeiten Antonakos' und Sonniers<sup>241</sup> geschieht dies aber auch allein durch Lichtquellen. Integrieren Arbeiten einen Gesamtraum, so bespielt Morellet diesen seit den achtziger Jahren ausschließlich mit "Neon"-röhren. Flavin setzte Leuchtstofflampen ausschließlich ein.

Für Rauminstallationen der vier vorgestellten Künstler gilt grundsätzlich, dass Licht, Konstruktion und Raum zu einer Einheit werden. Während in Arbeiten wie Sonniers *Fluorescent Room* oder Flavins *untitled (for Ksenija)* im Raum eine Farbatmosphäre geschaffen wird, in die der Betrachter eintaucht, akzentuiert Morellet seit den achtziger Jahren in seinen Installationen für einen gesamten Raum primär den Raum bzw. stülpt diesem ein geometrisches Raster aus Lichtlinien über; in Morellets raumspezifischer, temporärer Arbeit *2 Neonraster 45° und 135°* von 1995, die anlässlich einer Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus für einen bestimmten Ausstellungsraum konzipiert wurde, war dem Betrachter der Zutritt verweigert. Es geht Morellet im Unterschied zu Sonnier und Flavin nicht um die Integration des Betrachters mithilfe einer Farbatmosphäre. Aber auch Morellet erwähnte, wie Sonnier und Flavin, in Schriften Überlegungen zur Betrachterintegration. Sonnier hatte die Integration des Betrachters in seinen Werken ausdrücklich gefordert; Flavin war Anfang der sechziger Jahre begeistert von der Idee, dass der Betrachter mit dem Kunstwerk eins wird. Morellet hatte wie die anderen Künstler von G. R. A. V. Möglichkeiten der Betrachterintegration erwogen.

Steht in Flavins Kunst die Strenge und der Perfektionismus der präzise geordneten, oft symmetrischen Arbeiten im Vordergrund, ganz im Sinne der Minimal Art, so brechen die anderen Künstler die Strenge und Statik von geometrischen Formen auf. Ihre Werke besitzen innerhalb der Konstruktion eine Bewegtheit und Lebendigkeit, die so nicht in Flavins Werk festzustellen ist. Allerdings gibt es auch Ausnahmen in Flavins Kunst, wenn er zum Beispiel in *untitled (to Sabine) summer* (Abb. 79) die Lampen vom Oberlicht herab hängen lässt. Jedoch bleibt, auch bedingt durch die Halterung der Leuchtstofflampen, eine bestimmte Starre vorhanden. Im Vergleich zur Strenge der Minimal Art-Objekte eines Carl Andre, Sol LeWitts oder Donald Judds bricht Flavin durch die Art der Konstruktion und den Einsatz des farbigen und fröhlichen Lichts diese auf, denn die Lichtmalerei steht der Strenge der Form entgegen. Im Vergleich zu den hier vorgestellten Lichtkünstlern unterscheiden sich Flavins Arbeiten,

---

<sup>241</sup> Nach Wissen der Autorin sind die Werke der *SEL*-Serie Sonniers einzige Arbeiten, die ausschließlich aus "Neon"-röhren bestehen.

entsprechend der Eigenschaften der so genannten Minimal Art, durch eine gewisse Strenge und Starrheit.

Morellet berichtete, dass er es liebe, die Ordnung der Geometrie durch die Unordnung aufzuheben, er ironisiert die strenge Ordnung, die andererseits aber auch sein System bestimmt. Das blinkende Licht der 4 *panneaux* hatte die strenge Anordnung der "Neon"-röhren unterbrochen; die Anordnung von Linie und "Neon"-röhre auf der Leinwand des Bild-Objekts *Grotesque No. 3* ist zwar in sich symmetrisch, doch in der Kombination gleichzeitig asymmetrisch. Die offenen und bewegten Formen verleihen der Arbeit eine Leichtigkeit, die zusätzlich durch das farbige Licht unterstrichen wird. Durch die humoreske Aufbrechung der Geometrie erhalten Morellets Arbeiten einen ironischen Unterton, oder auch Oberton, der auch vom Künstler intendiert ist.

Stephen Antonakos findet ebenso wie Morellet mit offenen geometrischen Formen respektive Formfragmenten zur Aufhebung einer strengen Geometrie. Die unbeschwerte, fröhliche Leichtigkeit der Arbeiten wird durch die aufgebrochenen Formen, aber auch durch das farbige Licht erzielt.<sup>242</sup> Im Gegensatz zu Morellets Arbeiten ist in seinen Werken kein ironischer Anklang zu finden, weder im Material noch in der Form. Antonakos nimmt seine Kunst und das Material der "Neon"-röhre sehr ernst. Er will das "Neon"-licht von der alltäglichen negativen Konnotation befreien und die ästhetischen Qualitäten aufzeigen, die diesem eigen sind.

Bevor Sonnier mit Licht zu arbeiten begann, hatte er bereits in einigen Arbeiten die Strenge und Perfektion der Minimal Art aufgehoben und ironisiert. Immer wieder besitzen Werke geometrische Formen, allerdings stets als unpräzise, offene Formen. Die in *BA-O-BA Circle Diptych* aus "Neon"-röhren installierten Linien beispielsweise ergeben eine offene Form, die an ein Rechteck erinnert; die der runden Glasflächen sind zwar streng geometrisch, doch zugleich auch offen, da sie ihre Umgebung mit den farbigen "Neon"-röhren widerspiegeln. Ebenso wie in Arbeiten Morellets und Antonakos' unterstreichen die Farben der "Neon"-röhren deren leichtes Spiel.

Der Aspekt der Bewegung, der in den Werken der "Neon"-Künstler durch bestimmte Formen<sup>243</sup> und durch das farbige Licht und dessen bewegten Lichtstrom erzielt wird, findet sich zudem in der Integration von Zeitintervallen. Die Integration von Zeitintervallen wurde in den sechziger Jahren zu einem wichtigen künstlerischen Mittel

---

<sup>242</sup> In einigen Arbeiten verwandte Antonakos strenge, in sich geschlossene Formen, die er einzig mithilfe des Lichts leichter werden lässt, wie in *Untitled (for Mary (Babe) Spector)*.

<sup>243</sup> Dies hat natürlich auch mit der Herstellung des Materials zu tun. Während die "Neon"-röhren nach Wunsch des Künstlers bestimmte Formen erhalten, bediente sich Flavin eines vorliegenden Produktes. Darauf verwies auch Antonakos – als wesentlichen Unterschied zwischen seiner und Flavins Kunst. Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 40.

der kinetischen Kunst und bot sich für Arbeiten mit künstlichem Licht an.<sup>244</sup> Das Kunstwerk erhielt nicht allein durch Formen, sondern ebenso durch Zeitintervalle eine bestimmte Bewegung respektive einen bestimmten Rhythmus. Beispiele finden sich in Werken von Antonakos bis 1969, von Morellet bis Anfang der achtziger Jahre und von Keith Sonnier bis heute.<sup>245</sup> Dan Flavin lehnte eine Rhythmisierung der Lampen von Anfang an ab<sup>246</sup>, da er eine zeitlose Atmosphäre der *installations in fluorescent light* bevorzugte. Jedoch ist auch Flavins Arbeiten eine zeitliche Dimension in einer Bewegung zu eigen: nicht durch das Objekt wird dem Betrachter eine zeitliche Dimension vermittelt, sondern durch das Empfinden seiner eigenen Wahrnehmungsprozesse. Dan Flavin "bewegt" nicht das Objekt, sondern setzt die Bewegung des Betrachters voraus.<sup>247</sup>

Im Gegensatz zu Antonakos', Flavins und Morellets ästhetischem Kunstansatz, steht in Sonniers Kunst die Absicht im Vordergrund, in seinen Objekten mithilfe des Materials auf die Technik des gesellschaftlichen Lebens zu verweisen. Damit hängt zusammen, dass er in seinen Arbeiten das Equipment stets offen zur Schau stellt. Sonnier bezieht Kabel und Transformator bewusst in seine Kunst ein, um auf das Wesensmerkmal der Technik und des elektrischen Stroms hinzuweisen. Im Gegensatz dazu lehnen Antonakos und Flavin die Offenlegung des Equipments strikt ab, da sie die Klarheit der Linien und Farben des Lichts in den Mittelpunkt stellen und somit primär die Schönheit des Materials betonen. Morellet nimmt eine Zwischenposition ein. Er integrierte zwar seit den achtziger Jahren Kabel und Transformator in Lichtwerken, jedoch sah er diese primär, neben der "Neon"-röhre und anderem, als weitere selbstreferenzielle Formelemente an.

---

<sup>244</sup> Künstler der sechziger Jahre, die in dieser Richtung arbeiteten, waren die der deutschen Gruppe Zero. Ein Protagonist der kinetischen Lichtkunst ist Nikolaus Schöffer. Bereits 1948 entwickelte er spatiodynamische Werke in der Tradition des *Licht-Raum-Modulators* von Moholy-Nagy. Vgl. Kuhn 1994, S. 54. Vgl. Hannah Weitemeier: Lichtchoreographien. Elektrisches Licht in der kinetischen Kunst nach 1945, in: Schwarz 1998, (S. 46–59), S. 48. Eine der frühen Schriften zu dieser Kunst legte Willoughby Sharp vor. Vgl. Sharp 1967, in: Battcock 1968, S. 317–357.

<sup>245</sup> Während in Sonniers *White Neon and Cloth* eine einzige Röhre in regelmäßigen Abständen aufleuchtet, deren Intervall der Betrachter sofort erfassen kann, liegt Morellets Arbeiten eine kompliziertere Systematik zugrunde, die nicht einfach nachzuvollziehen ist, wie z. B. in *2 Linien von sich überlagernden Bindestrichen* von 1971. Durch ein elektromechanisches System werden die Beleuchtungslinien in unerwarteter Unregelmäßigkeit miteinander kombiniert, sodass der Betrachter desorientiert ist. In Sonniers Lichtinstallation für die Außenfassade des Bregenzer Kunsthauses allerdings wählte der Künstler einen komplizierten Rhythmus.

<sup>246</sup> Flavin experimentierte lediglich in zwei Werken der *icons* mit einem Zeitintervall.

<sup>247</sup> Jack Burnham betonte, dass Flavins Arbeiten in der Regel gelungener sind als andere Lichtarbeiten der sechziger Jahre. Er begründete dies damit, dass Flavin auf eine zeitliche Dimension, Geräusche und Bewegung verzichtete. Dan Flavin würde erkennen, dass diese externen Elemente die vermittelnde Synthesis in seiner Kunst zerstören. Vgl. Jack Burnham: Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der



In gewisser Weise wird auch in Flavins Kunst ein Teil des Equipments ins Kunstwerk integriert: die Halterung der Lampe, ein Element das in Arbeiten mit "Neon"-röhren nicht auftritt. Neben der Röhre setzte Flavin die Halterung unter formal- und materialästhetischen Aspekten ein. Einer Arbeit wird durch die Halterung Starre und auch Schwere verliehen, die nicht vollständig durch das Licht relativiert werden können. Die Arbeiten mit "Neon"-röhren dagegen, deren Glasrohre durch das Licht nahezu entmaterialisiert erscheinen und deren Lichtlinien nicht von einer Halterung gestützt werden, wirken leichter, beschwingter und bewegter, zugleich auch zerbrechlicher.

Anders als die Kunst von Antonakos, Sonnier und Morellet kommen bei Flavins Lichtkunst durch die Halterung der Lampe lineare und malerische Aspekte hinzu. Flavin setzt nicht allein mit einer Röhre lineare Akzente, sondern zudem durch die Halterung. Dies wird unter anderem in den Eckarbeiten deutlich, in denen Flavin die horizontalen Lampen zum Raum hin und die vertikalen entgegengesetzt zur Ecke hin ausrichtete.<sup>248</sup> Die Röhren der horizontalen Lampen strahlen in den Raum und bemalen, vor allem oberhalb und unterhalb der quadratischen Konstruktion, die Raumecke; die der vertikalen sind nicht zu sehen und haben in erster Linie die Funktion, die Raumecke, vor allem innerhalb der quadratischen Konstruktion, zu bemalen. Grundsätzlich agiert das Licht der Lampen überall miteinander, doch die Wirkungen sind je nach Ausrichtung der Quelle unterschiedlich. Die Halterungen der vertikalen Lampen beschreiben zudem die vertikalen Linien des Licht-Objekts.

Durch die Halterung gewinnen die Arbeiten einen nur ihnen eigenen Aspekt. Wie Flavin bereits für seine erste Arbeit feststellte, besteht seine Lichtkunst nicht allein aus der Röhre mit Halterung und lebt von der Wirkung der Lichtausstrahlung auf den Oberflächen, denn durch die Halterung, welche die Lichtstrahlung abhält, entsteht ein komplementärer Schatten. Diesen lernte Flavin in seiner künstlerischen Arbeit gezielt einzusetzen; wenn zum Beispiel die Halterungen der in eine Ecke gelehnten Installationen einen dreieckigen Schatten werfen und mit dem entgegengesetzt angebrachten Licht interagieren. Auch die zarten Lichtreflexe und immateriellen Farbübergänge in Flavins Kunst, die ihn in die Nähe der Farbfeldmalerei rücken, können so in den Werken der drei zum Vergleich herangezogenen Künstler nicht festgestellt werden.

---

Kunst-Interpretation, Köln 1973, S. 138. Jedoch sind diese Momente nicht in Flavins Installationen ausgeschlossen, sondern auf den Betrachter und dessen Wahrnehmung transferiert worden.

<sup>248</sup> Nicht allein in den Eckarbeiten, sondern auch in einer Reihe von anderen Arbeiten brachte Flavin zwei Lampen mit ihren Halterungen aneinander. Neben Flavin schuf unter den drei Vergleichskünstlern

#### 4.5.2 Verschiedene Aspekte des Einsatzes von Licht

In der abstrakten Kunstlicht-Kunst der Nachkriegszeit können verschiedene künstlerische Intentionen des Einsatzes von elektrischen Lichtquellen beobachtet werden: neben einem materialästhetischen Ansatz, den die vier hier vorgestellten Künstler vertreten, können auch wahrnehmungspsychologische, symbolische, politische und ironische Aspekte festgestellt werden.

Ein materialästhetischer Aspekt in der Lichtkunst stellt die Lichtquelle und das Material des immateriellen Lichts in den Mittelpunkt, wie es für Morellets, Antonakos', Sonniers und Flavins Kunst aufgezeigt werden konnte.<sup>249</sup> Es gibt aber auch Künstler, die auf die Präsentation der Lichtquelle verzichten und allein die Lichtwirkung im Kunstwerk "darstellen", wie zum Beispiel James Turrell. In Turrells Kunst sind die lichterzeugenden Quellen für den Betrachter grundsätzlich nicht sichtbar, sodass niemals direktes Licht in das Auge des Betrachters gelangt. Turrell will das unsichtbare Licht, das den Menschen ständig umgibt, materialisieren und "fühlbar" machen.<sup>250</sup> Somit steht nicht ein materielles Objekt, sondern die visuelle Wahrnehmung des immateriellen Lichts im Mittelpunkt der Kunsterfahrung. James Turrell will auf Momente aufmerksam machen, die durch das Licht der Großstadt verdrängt werden<sup>251</sup>; gerade dieses Licht der Großstadt interessierte Dan Flavin und die anderen hier vorgestellten Lichtkünstler.

Auch in Flavins Kunst wurde die Erfahrung von Farbräumen zu einem wichtigen Aspekt seiner Kunst, allerdings in anderer Weise als bei Turrell, denn die Lichtquellen blieben immer sichtbar. Während in Flavins frühen Arbeiten die Atmosphäre im Raum monochrom war und sich so beim Verlassen des Raums oder beim Blick aus dem Raum ein Komplementärkontrast im Auge bildete, setzte der Künstler in späteren Arbeiten zwei Lichtatmosphären ein; somit konnte die Interaktion der Materialien der Farbatmosphären erfahren werden, wie dies für *untitled (for Ksenija)* eingehend erläutert wurde.<sup>252</sup>

---

auch Antonakos Werke, in denen je eine Leuchtröhre an zwei entgegengesetzten Seiten einer Form verläuft. Diese Arbeiten erzielen jedoch nicht solch differenzierte malerische Wirkung.

<sup>249</sup> Allgemein ist in den sechziger Jahren ein materialästhetischer Aspekt in den Vordergrund gerückt, da die Künstler in dem Material ein ihrer Zeit angemessenes sahen, das zudem nicht traditionell war. Sandler äußerte sich zu der neuen Eigenschaft des Materials, vgl. Sandler 1988/1989, S. 7. Zur Untersuchung der zentralen Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

<sup>250</sup> Vgl. Jiri Svestka: Interview with James Turrell, in: James Turrell. *Perceptual Cells*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1992, (S.56–70), S. 64.

<sup>251</sup> Vgl. Turrell, Interview 1992, S. 69.

<sup>252</sup> In Turrells *Space Division Constructions* ist dagegen kein Komplementärkontrast zu erfahren, da ihnen eine Dunkelkammer vorgeschaltet ist. In den *Skyspaces*, von denen sich eine Arbeit permanent im New Yorker P.S.1 befindet, ist der Blick in den Himmel freigegeben; für den Betrachter nicht sichtbar angebracht, ist die quadratische Öffnung zum Himmel mit gelblichen Leuchten umrandet, die einen Komple-

Während Turrell allein die Lichtatmosphäre sichtbar werden lassen will und nicht die Materialoberflächen mithilfe von Licht zu bemalen beabsichtigt<sup>253</sup>, ist dies ein wesentlicher Aspekt in der Kunst Flavins, Morellets, Antonakos' und Sonniers. Mithilfe der Lichtwirkung wird ein malerischer Aspekt gewonnen, denn bestimmte Architekturelemente wie Oberflächen werden immateriell bemalt. Erst in den achtziger Jahren begann Antonakos das Licht auch indirekt einzusetzen. In der erläuterten Holzkonstruktion wird das indirekte Licht als Malerei auf der Wand sichtbar. Auch wenn Sonniers Arbeiten eher skulptural sind, war ihm, wie er selbst betonte, der malerische Aspekt der "Neon"-röhren stets wichtig gewesen. Sonnier geht es, wie Antonakos 1980 feststellte, in seinen Arbeiten weniger um die Hervorhebung eines ganz bestimmten Architekturelements<sup>254</sup>, wie man dies in der Kunst Flavins und Antonakos' vorfindet. Ein bevorzugtes Architekturelement von Antonakos und Dan Flavin ist die Ecke und die Wand. In Morellets Kunst steht weniger die Bemalung als die leuchtende Linie, oft eine Rasterform bildend, im Vordergrund. Morellet verwendet die Leuchtröhre in erster Linie als eine dreidimensionale selbstreferenzielle Linie. Damit mag auch zusammenhängen, dass Morellet die Palette seines Systems auf wenige Farben beschränkt<sup>255</sup>, wohingegen die anderen drei Künstler, Flavin, Morellet und Antonakos, eine reichere Farbpalette einsetzen.

Dan Flavin wählte mit der Leuchtstofflampe ein Material, das für die Lichtmalerei sehr gut geeignet war. Er verwandte im Gegensatz zu den "Neon"-licht-Künstlern ausschließlich das Material der Leuchtstofflampe, mit der er Architekturelemente einerseits durch die Linien akzentuierte, andererseits malerisch bespielte. Nachdem Flavin die malerischen Qualitäten des Leuchtstoffröhrenlichts entdeckt hatte, experimentierte er mit dem Arrangement der Lampe bzw. der Lampen und stellte bald fest, dass durch deren Lichtwirkung Strukturen des Raums geändert werden können, zum Beispiel kann eine Raumecke durch die Lichtwirkung aufgelöst scheinen. Flavin machte sich somit die illusionistische Eigenschaft des Lichts zu eigen. Die Architektur konnte verändert werden, ohne dass in die tatsächliche Substanz eingegriffen wurde, denn die Raumänderungen bzw. die Farbreflexionen und optischen Täuschungen vollziehen sich ausschließlich in der visuellen Wahrnehmung des Betrachters. Dieser

---

mentärkontrast im Auge bewirken; das Blau des Himmels wird intensiver. Zu den *Space Division Constructions* und *Skyspaces* vgl. James Turrell. *The Other horizon*, Ausstellungskatalog, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Ostfildern-Ruit 1999. Vgl. Craig Adcock: James Turrell. *The Art of Light and Space*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1990.

<sup>253</sup> Vgl. Turrell, Interview 1990, S. 95.

<sup>254</sup> Vgl. Antonakos, Interview 1980, S. 40.

<sup>255</sup> In den frühen Arbeiten benutzte Morellet weiß oder rot scheinende "Neon"-röhren, später kamen blaue hinzu. Für die Interventionen von Gesamträumen bevorzugte Morellet das blaue Argon- und das rote Neonlicht. Erst in den neunziger Jahren integrierte Morellet weitere farbige Leuchten in der Serie der *Relâches* oder der *Recréations*.

Illusionismus des Lichtes stellt eine neue künstlerische Ausdrucksweise dar und findet sich so nicht in den Arbeiten von Morellet, Antonakos und Sonnier.

Neben den materialästhetischen Absichten kann sich ein Künstler auch für die Leuchtstofflampe oder die "Neon"-röhre entscheiden, um eine ironische Geste anzudeuten; im Sinne von Duchamps Readymades oder im Sinne des *Objet trouvé* der Dadaisten und des Nouveau Réalisme in Frankreich sowie des New Realism in den USA. Die Künstler der Pop Art bedienten sich in den sechziger Jahren einer Ikonographie aus der alltäglichen Konsum- und Medienwelt, der die städtischen Beleuchtungsmittel angehörten.<sup>256</sup> Der Alltagskontext wurde auf ironische Weise musealisiert. George Segal zitiert ein alltägliches "Neon"-zitat, wie "Budweiser" für das Environment *The Bar* von 1971.<sup>257</sup> Der Fluxus-Künstler Robert Watts zeichnete 1965 die Signatur des Barockmalers Rembrandt im gleichnamigen Kunstwerk<sup>258</sup> mit dem ordinären Material der Neonröhre nach. Ein ironischer Zug findet sich zum einen in der Verwendung der alltäglichen "Neon"-röhre für die Signatur eines berühmten Künstlers; auf einer anderen Ebene kommt Ironie zutage, wenn Watts eine Lichtarbeit Rembrandt widmet, in dessen Werk das Licht von großer Bedeutung war. Der französische Nouveau Réaliste Martial Raysse arbeitete mit "Neon"-röhren figurativ, wenn er zum Beispiel in *Amerika, Amerika* von 1964<sup>259</sup> New York und dessen Freiheitsstatue verherrlicht bzw. paraphrasiert, indem er mit verschiedenen farbigen "Neon"-röhren eine aufgerichtete Hand nachzeichnet, die eine sternförmige Kontur in den Händen hält.

Auch in Morellets, Sonniers und Dan Flavins Kunst konnte der Aspekt der Ironie aufgezeigt werden. Während in Sonniers Werken die Ironie in dem Material und der Präsentation offensichtlich wird, wie zum Beispiel in Werken, welche die Minimal Art paraphrasieren, ironisiert Morellet durch die Aufbrechung der Geometrie die Strenge der Konkreten Kunst und auch der Minimal Art. Morellet setzt zudem in einigen Werken späterer Jahre ironische Akzente in Form seiner Titel. Dan Flavins Kunst steht durch den Einsatz der Leuchtstofflampe, einem im Handel verfügbaren Produkt, in der Tradition von Duchamps ironischer Geste des Readymades. Doch existiert in einigen Werken Flavins vor allem auf inhaltlicher Ebene eine Ironie, die subversiv und auf den ersten Blick nicht erkennbar ist. Sie kann sich auf die Farbwahl und Konstruktionsart

---

<sup>256</sup> Vgl. Elger 1990, S. 15. Siehe Leppien 1985, S. 216.

<sup>257</sup> Environment: Gips, Holz, Metall, Fernseher, "Neon", 150 x 220 x 80 cm. Siehe Neonstücke 1990, S. 15.

<sup>258</sup> Schriftzeichen: orangefarbenes Neon, 40 x 90 cm. Siehe Mehr Licht 1985, S. 94.

<sup>259</sup> Lichtskulptur: "Neon", 8 ½ x 5 ½ ft, Centre George Pompidou, Paris.

beziehen und wird meist im Titel angedeutet. Die Ironie war neben der Materialästhetik zu einem wichtigen Ausdrucksmittel der Kunst seit den sechziger Jahren geworden.<sup>260</sup>

Ein weiterer durch das Kunstlicht erzeugter Aspekt in den Arbeiten der hier vorgestellten Künstler ist ein psychologisches Moment, für das in der bildenden Kunst Lichtquellen und ihr Licht eingesetzt werden. Stellt James Turrell in seinen Arbeiten die Wahrnehmungspsychologie in den Vordergrund, welche die Schönheit, Kraft und Spiritualität<sup>261</sup> des Lichts aufzeigt, ruft Bruce Nauman mit seinen Arbeiten durch das Licht negative Gefühle wie Aggression und Angst hervor, sowohl in Form der Wandarbeiten mit "Neon" als auch bei den mit Leuchtstofflampen bestückten Lichtkorridoren.<sup>262</sup>

Zwar ist es nicht Flavins primäre Intention, Emotionen beim Betrachter hervorzurufen, jedoch können sich emotionale Reaktionen einstellen.<sup>263</sup> Wenn zum Beispiel in einer Installation, wie *untitled* von 1989 (Abb. 78), Lampen dicht aneinander gereiht sind und zudem durch den Einsatz von weißem Licht ein sehr grelles Licht erzeugen, wird der Betrachter stark geblendet. Dies kann beim Betrachter die Gefühlsreaktion von Abwehr und Aggression<sup>264</sup> hervorrufen. Auch andere Installationen beeinflussen die Emotion des Betrachters. Bei der Eckarbeit *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)* wird der Besucher in ein intensives Rot getaucht. Diese ungewohnte Situation verursacht ein Unbehagen. Andererseits besitzen Flavins Arbeiten, wie *untitled (for Ksenija)*, eine einladende kontemplative und spirituelle Stille. Dies zeigt Analogien zu James Turrells Kunstansatz.

Außer Sonnier lehnten Flavin, Morellet und Antonakos eine symbolische Deutung ihrer Arbeiten ab. Neben Sonnier integrierten auch andere Künstler der sechziger Jahre

<sup>260</sup> Die nachfolgende Künstlergeneration ironisierte die Kunst der sechziger Jahre, wie John Armleder z. B. jene Dan Flavins, wenn er einen Haufen von Leuchtstofflampen als Kunstwerk präsentiert. Die Lampen sind nicht nach einem Schema, sondern durcheinander "angeordnet".

<sup>261</sup> Vgl. Oliver Wick: Interview mit James Turrell, in: James Turrell, Long Green, Ausstellungskatalog, Turske & Turske, Zürich 1990, (S. 113–127), 123: "Ich [sc. Turrell] glaube an die Notwendigkeit und den Gedanken spiritueller Sensibilitäten oder Dimensionen, die über uns hinausgehen. Das Entscheidende für mich ist jedoch, sie dem Bereich des religiösen Vokabulars zu entreißen."

<sup>262</sup> Zu Nauman vgl. Nauman, Baltimore 1982; vgl. Huber 1994; vgl. Wappler 1994; vgl. Bruce Nauman, Ausstellungskatalog, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid / Walker Art Center Minneapolis / Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C. / Museum of Modern Art, New York / Kunsthau Zürich (mit Beiheft für die Ausstellung in Zürich), Minneapolis 1994; vgl. Bruce Nauman. Interviews 1967–1988, aus dem Amerikanischen und hg. von Christine Hoffmann, Fundus-Bücher 138, Amsterdam 1996; vgl. Check in! 1997.

<sup>263</sup> Beatrice von Bismarck sieht die psychische Wirkung von Flavins Kunst als Nebenprodukt, da Flavins Werke keine psychischen, sondern visuelle Erfahrungsräume darstellen. Vgl. Bismarck 1993, S. 23.

<sup>264</sup> Barbara Catoir spricht von einer aggressiven Wirkung der Kunst Dan Flavins. Vgl. Barbara Catoir: Dan Flavin. Kunsthalle Köln und Galerie Heiner Friedrich, Köln, in: *Das Kunstwerk*, Vol. 27, No. 1, Januar 1974, S. 56.

eine elektrische Lichtquelle primär mit symbolischen Absichten. Joseph Beuys verwandte in einem Happening zum Beispiel eine Lichtquelle als Symbol der Energie, der Arte Povera-Künstler Mario Merz ließ in einigen Installationen die Fibonacci-Zahlenreihe als "Neon"-zahlen erscheinen, weil sie die elementaren Gesetzmäßigkeiten des Lebens symbolisiert.<sup>265</sup> Andere Künstler setzen nicht mit der Lichtquelle, sondern mit einer Farbatmosphäre ein politisches Signal, wie zum Beispiel Rudolf Herz und Thomas Lehnerer<sup>266</sup> oder der jüngere Mischa Kuball<sup>267</sup>, die ein Gebäude bedeutungsvoll mit Licht erleuchteten. Auch wenn Flavins Arbeiten primär material-ästhetisch zu lesen sind und die meisten keine politische Intention haben, sollten nicht jene übersehen werden, die im Titel auf ein politisches Ereignis hinweisen. Einige sind als ein politisches Denkmal zu lesen, wie *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)*, *untitled (to the young women and men murdered in Kent State and Jackson State Universities and to their fellow students who are yet to be killed)* oder *untitled (for a man, George McGovern)*.

---

<sup>265</sup> Zu Mario Merz vgl. Rita Iwinkelried: Szene Mailand, in: *Art*, No. 4, April 1999, (S. 12–21), S. 19.

<sup>266</sup> In *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes* hatten die Künstler die Fenster des Gebäudes der Alten Polizeidirektion von Baden-Baden mit roter Folie ausgelegt. Vgl. Dirk Teuber: Rudolf Herz und Thomas Lehnerer. Gemeinsame Arbeiten 1979–1993, in: Rudolf Herz / Thomas Lehnerer: *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, Ausstellungskatalog, Polizeidirektion Baden-Baden 1993, S. 4–35. Auf diese Arbeit verwies mich freundlicherweise Frau Elisabeth Voigtländer.

<sup>267</sup> Mischa Kuball hatte 1994 mit *refraction house* die Synagoge Stommeln bei Köln mit Licht ausgeleuchtet. Vgl. Petra Giloy-Hirtz: Mischa Kuball. Die Sprache des Lichts, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 42, München 1998.

## 5 Schluss

What you see is what you get.

Dan Flavin<sup>1</sup>

### 5.1 Die "Inhaltsleere" der Kunst Dan Flavins

Seit der Kunst der Renaissance galten Perspektive und Mimesis als Grundlage der bildenden Kunst. Die Kunst zeigt Gottheiten, Menschen, Landschaften, Pflanzen, Gegenstände und atmosphärische Gegebenheiten möglichst naturgetreu, das Dargestellte kann vom Betrachter zumeist verständlich und eindeutig<sup>2</sup> gelesen werden. Religiöse und politische Inhalte zu vermitteln, war die Intention der bildenden Kunst. Seit dem 19. Jahrhundert setzte die Autonomie der Kunst von Auftraggebern und auch vom Ausstellungsort<sup>3</sup> ein. In wechselseitiger Beziehung dazu steht die Loslösung der Künstler von der Perspektive und der Mimesis<sup>4</sup>. Die Künstler gelangten zu abstrakten Darstellungen, die einem Rezipienten keine konventionellen Inhalte mehr vorgaben. Durch die Abstraktion sollten neue, nicht-mimetische Inhalte vermittelt werden: in der Kunst der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts – mit Malewitsch oder Tatlin – waren es Ideale und Utopien, in der Moderne der Nachkriegszeit – mit Barnett Newman oder Mark Rothko – Transzendenz und Mythos. Dagegen versuchten die hier vorgestellten Künstler der sechziger Jahre, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, François Morellet, Stephen Antonakos und zum Teil Keith Sonnier<sup>5</sup>, sich von jeglichem darstellenden Inhalt zu lösen: "You see is what you see",<sup>6</sup> hatte Frank Stella 1964 gesagt. Durch die Wahl von unkonventionellen Materialien und der damit zusammenhängenden Eliminierung der Handschrift wurde die Distanz zur Tradition und zur vorhergehenden Generation radikalisiert. Farbe, Form und Material waren

---

<sup>1</sup> Statement von Dan Flavin, zitiert bei Thomas Wagner: Das Licht nach der Malerei. Dan Flavins "Lichträume (innerhalb und außerhalb)" im Frankfurter Städel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, No. 62, 15.03.1993.

In der EDV ist seit den achtziger Jahren "WYSIWYG" ein Slogan, der besagt, dass Bildschirminhalt und Druckausgabe übereinstimmen. Freundlicher Hinweis von Herrn Arpad Kluge, Heidelberg.

<sup>2</sup> Die Bedeutung des Dargestellten ist nicht immer eindeutig geklärt bzw. soll verschlüsselt sein. Ein Beispiel dafür ist Pontormos *Visitazione*, entstanden um 1528–1530; vgl. dazu Helen Barr: Pontormos *Visitazione*. Über die Verrätselung von Bildern, in: *Objekt der Begierde – Das Kunstwerk im Rampenlicht*. Reader des 60. Kunsthistorischen Studierenden Kongresses, Heidelberg 2000, S. 25–31.

<sup>3</sup> In dieser Zeit wurden auch die ersten Museen gegründet.

<sup>4</sup> Bestimmte künstlerische Vorstellungen der Mehransichtigkeit und des Dynamischen konnten nicht mehr mit den Mitteln, die seit der Renaissance gültig waren, umgesetzt werden. Vgl. Peter Anselm Riedl: Überlegungen zur illusionistischen Deckenmalerei, in: *Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahrbuch 1981, Heidelberg 1982*, (S. 90–103), S. 102.

<sup>5</sup> Keith Sonnier, ein etwas jüngerer Künstler als die anderen vorgestellten, ist unter den näher betrachteten Künstlern der Einzige, der als Reaktion auf die zuvor entstandenen "inhaltsleeren" Werke seiner Kunst wieder Assoziationen vermitteln wollte.

nicht mehr Mittel, um etwas darzustellen oder sichtbar zu machen, sondern stellen das dar, was sie selbst sind. Diese Selbstreferenz von Material, Farbe und Form überlässt dem Betrachter ein nahezu inhaltsleeres Kunstobjekt. Nach Morellet wurde der Rezipient somit aufgefordert, sein eigenes "Picknick" auszupacken, da keine bestimmten religiösen und politischen Inhalte im Kunstwerk vorgegeben waren. Doch hatte ein Betrachter nicht auch in der traditionellen Kunst ein "Picknick" auszupacken? Müssen nicht auch religiöse Inhalte, die in einem traditionellen Bild zu lesen sind, in einen "Picknickkorb" zuvor eingepackt sein?<sup>7</sup>

Dan Flavins Werke und die der anderen hier näher untersuchten Künstler zeigen mithilfe von Farbe, Form und Material im Kunstobjekt keinen mimetischen Bildzusammenhang zur Gesellschaft und ihrer Zeit auf. Ein material- und formästhetischer Ansatz steht stattdessen im Mittelpunkt. Dabei beziehen sich die Künstler der sechziger Jahre ebenso, wenn auch auf andere Art und Weise als die Tradition, auf ihre Zeit, auf die Industriegesellschaft, denn die eingesetzten Materialien haben dort ihren Ursprung und ihre eigentliche Funktion: Dan Flavin wählte mit der Leuchtstofflampe ein Element aus der alltäglichen Beleuchtung, die "Neon"-Künstler mit der Leuchtröhre ein Element aus der städtischen Werbung und der architektonischen Dekoration, Donald Judd und Carl Andre in den vorgestellten Beispielen mit dem Material des Stahls einen Stoff aus der Bauindustrie und dem Design. Im Gegensatz zu Flavins Material eines standardisierten Industrieprodukts wurde das der vorgestellten Lichtkünstler und der Kunst Donald Judds nach deren Wünschen angefertigt.

Zum Werk François Morellets schrieb Erich Franz von dem "Entzug der Verlässlichkeit"<sup>8</sup>, was auch auf Flavins Kunst übertragen werden kann. Das Kunstwerk ist nicht mehr verlässlich, da es im Sinne der konventionellen Kunst keine darstellenden Inhalte aufweist. Es lässt den Betrachter nahezu mit einer vollkommenen Inhaltsleere zurück. Doch auch in Flavins inhaltsleerer Kunst können Kunsterfahrungen gemacht werden: Einerseits kann ein Betrachter in einer Arbeit die Banalität des eindeutig alltäglichen Beleuchtungsmaterials bemerken, das im Kunstkontext ausgestellt wird. Das ist die anästhetische<sup>9</sup> Lesart eines Werkes Dan Flavins, die von Ironie getragen wird.<sup>10</sup> Doch

<sup>6</sup> Glaser, Interview Judd and Stella, 1966, S. 59.

<sup>7</sup> Gadamer verwies 1977 darauf, dass es ein falscher Gegensatz wäre, zu sagen, dass die Kunst der Vergangenheit zu genießen sei, wohingegen bei jener der Gegenwart der Rezipient zum Mitmachen gezwungen würde. Schon immer, auch in Werken der klassischen Kunst, habe man gelernt, die Werke zu lesen. Vgl. Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, S. 36–37.

<sup>8</sup> Vgl. Franz 1995.

<sup>9</sup> Zu dem von Wolfgang Welsch verwendeten Begriff vgl. Kapitel 2.5.

<sup>10</sup> Flavin stellte für seine erste Lichtinstallation *the diagonal of May 25, 1963* fest, dass die Arbeit ironisch genug sein, um als Kunstwerk zu bestehen. Ironie und Provokation mögen, zum Teil auch heute noch, die konventionelle Erwartungshaltung eines Museumsbesuchers enttäuschen.



zu der Anästhetik tritt die Ästhetik hinzu; denn in der Konstruktion einer *installation in fluorescent light*, in ihren Lichtlinien im Raum und in ihrer malerischen Lichtwirkung können durchaus ästhetische Qualitäten gesehen und erfahren werden. Anstelle einer Darstellung im Kunstobjekt ist Kunsterfahrung im Raum in den Mittelpunkt getreten. Nicht allein die Leuchtstofflampen, sondern auch der damit akzentuierte Raum und die Lichtatmosphäre sind Materialien der Kunst Dan Flavins. Wie Flavin sich bereits 1961 für seine Kunst wünschte, solle sich nichts zwischen den Betrachter und den Raum stellen.<sup>11</sup> Damit hatte er neben der Leuchtstofflampe das weitere wesentliche "Material" seiner Kunst angesprochen: den Raum. Der Betrachter kann den – durch das Licht gestalteten – Raum direkt erfahren. Ein innovativer Aspekt für die Kunstgeschichte ist dabei die ästhetische Erfahrung einer neuen Form der Illusion, wenn zum Beispiel durch das Licht eine Raumecke aufgelöst erscheint. Ein weiterer, innovativer Aspekt ist die Erfahrung der Wirkung von Farbatmosphären.

Erhielt Flavin den Auftrag, einen Ausstellungsraum zu gestalten, lieferte er, wie er selbst sagte, einen Kommentar zur Architektur. In der Regel enthalten Entwurfsskizzen und Diagramme Angaben zum Ort der ersten Realisierung.<sup>12</sup> Des Öfteren war der Kommentar ironisch. Einen Kommentar auf inhaltlicher Ebene gab Flavin vielen seiner Werke in Form des Titels hinzu. Oft besteht ein Bezug zwischen Widmung und Lichtfarbe oder Konstruktionsart. Dabei können zwei verschiedene Möglichkeiten unterschieden werden. Während sich die eine allein auf Konstruktion und Farbe einer Arbeit bezieht, kommt in der anderen ein weiterer Kontext – zum Beispiel zur Kunstgeschichte – hinzu. *An artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)* vereint beide Möglichkeiten. Sie verweist mit der Bezeichnung "künstliche Barriere" darauf, dass es sich bei der Konstruktion um eine künstliche Barriere handelt; sie könnte vom Besucher überwunden werden, doch der Ausstellungskontext hält den Besucher davon ab. Durch die Widmung an Flavin Starbuck Judd verwies Flavin auf die Freundschaft mit dem Künstlerkollegen Donald Judd. Die Piet Mondrian gewidmete Arbeit *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* ist als Reaktion zu sehen auf Mondrians theoretische Forderung nach Beschränkung auf Rot, Gelb und Blau. Flavin antwortete darauf ironischerweise mit der Farbe Grün.

So lässt sich feststellen, dass Dan Flavins Kunst keine darstellenden Inhalte aufweist. Neue Inhalte können in der Kunsterfahrung des Betrachters gefunden werden. Nicht eine künstlerische Handschrift und ein individueller Stil, sondern der strategische

---

<sup>11</sup> Vgl. Flavin, Notiz von Sommer 1961; zitiert nach Licht 1968, S. 62.

<sup>12</sup> Bis auf einige frühe Ausnahmen wurde eine Installation für einen bestimmten Raum einer Ausstellung konzipiert.

Umgang mit dem Alltagsmaterial der Leuchtstofflampe verleiht Flavins Kunst neue Inhalte. Dabei kommt der Materialästhetik eine besondere Bedeutung zu. Zum einen kann mit der linearen Form der Leuchtstofflampe ein Architekturelement oder ein gesamter Raum akzentuiert werden, zum anderen vermag das Licht dieses bzw. diesen zu bemalen. In einigen Arbeiten kommt zusätzlich ein inhaltlicher Bezug auf anderer Ebene hinzu, wenn Flavin im Titel auf äußere Gegebenheiten anspielt.

## **5.2 Dan Flavins *installations in fluorescent light*: Skulptur, Malerei, Rauminstallation oder einfach Dekoration**

Die Kunstform der Rauminstallation ist seit den sechziger Jahren zu einer neuen Kategorie der Gegenwartskunst geworden und steht inzwischen gleichrangig neben den traditionellen Gattungen Skulptur und Malerei.<sup>13</sup> In der Rauminstallation wird ein bestimmter vorgegebener Raum mit künstlerischen Mitteln gestaltet und in seinem Raumeindruck verändert.<sup>14</sup> Im Sinne der neu zu erfahrenen Raumsituation ist auch der von Flavin benutzte Begriff *situation* zu verstehen. Allerdings sind die Grenzen zu anderen Kunstformen gegenüber Rauminstaltungen nicht immer eindeutig gegeben. Überschneidungen zeigen sich beispielsweise zum Environment, zum ausgemalten Raum oder zu einer Skulptur mit einem räumlichen Bezug.

Anfang der sechziger Jahre, als Flavin seine künstlerische Karriere mit *installations in fluorescent light* begann, hatten außer Flavin auch die anderen hier vorgestellten Künstler begonnen, Materialien in Bezug zum Raum zu setzen; die herkömmlichen Gattungsgrenzen wurden überschritten.<sup>15</sup> Die Bezeichnung Rauminstallation war zum damaligen Zeitpunkt noch nicht definiert.<sup>16</sup> Kritiker und Kunsthistoriker versuchten Flavins Arbeit den traditionellen Gattungen zuzuordnen, wovon sich Flavin distanzierte.

Before I forget, please do not refer to my effort as sculpture and to me as sculptor. I do not handle and fashion three-dimensioned still works [...]. I feel apart from problems of sculpture and painting but, there is no need to re-tag me and my part. I have realized that there need not be a substitute for old orthodoxy anyhow.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Zur Installationskunst vgl. Nicolas De Oliveira / Nicola Oxley / Michael Petry: *Installation Art*, London 1994. Vgl. *Installation Art, Art and Design Magazine*, No. 30, London 1993. Einen Überblick zur Installationskunst lieferte Frau Pamela C. Scorzin 2000 in ihrer Habilitationsschrift "Die Installation in der Kunst der Zweiten Moderne".

<sup>14</sup> Zum Begriff Rauminstallation vgl. *Lexikon der Kunst*, Erlangen 1994, Vol. 9, S. 351–354. Zum Begriff Installation vgl. *The Dictionary of Art*, New York 1996, Vol. 15, S. 868–869. Vgl. Reiss 1996.

<sup>15</sup> Ein Merkmal, das bereits in der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist, z. B. in den *Eck-Konter-Reliefs* des Konstruktivisten Wladimir Tatlin oder in Aktionen des Dadaismus.

<sup>16</sup> Erste Rauminstaltungen entstanden laut *Lexikon der Kunst* (Vol. 9, S. 351) im Umkreis der Minimal Art und der Concept Art. Wie in vorliegender Arbeit gezeigt werden konnte, machten jedoch auch andere Künstler den Raum zu einer Komponente ihrer Kunst, z. B. die hier vorgestellten Lichtkünstler.

<sup>17</sup> Flavin, *some other comments*, 1967, S. 23; Reply to Mr. van der Marck, Director of the Museum of Contemporary Art in Chicago.

Flavin wollte seine Kunst weder der Malerei noch der Skulptur zugeordnet wissen. Jedoch können bestimmte Aspekte der traditionellen Gattungen in seiner Kunst ausgemacht werden. Anklänge an die Malerei, von der Dan Flavin ausgegangen war, finden sich in der Wirkung der Lichtfarbe, Anklänge an die Skulptur oder besser an eine Konstruktion sind durch die Zusammensetzung der Lampen gegeben. Doch auch die Architektur nimmt in seiner Kunst eine bedeutende Rolle ein, denn sie wird durch Konstruktion und Lichtwirkung integriert. Je nachdem, in welchem Aspekt ein Autor den Schwerpunkt in Flavins Kunst sah, wurde diese verschieden bezeichnet: als Licht-Skulptur<sup>18</sup>, als Licht-Objekt<sup>19</sup>, als Environment<sup>20</sup>, als Architektur des Lichts<sup>21</sup> oder als raumbezogene Malerei<sup>22</sup>. Dan Flavin selbst bezeichnete seine Werke seit 1967 als *installations in fluorescent light*, womit er den Begriff der Installationskunst bereits früh eingeführt hat, früher als man ihn in Lexika finden kann. Dabei ist der Begriff *installation* zweifach zu deuten, zum einen im Sinne der elektrischen Installation des Equipments, zum anderen im Sinne einer künstlerischen Installation im Raum.

Flavin gelangte in seiner Kunst zu Konstruktionen von Lampenlinien, die er in Bezug zu einem Raum setzte. Ein wesentlicher Aspekt liegt dabei in der innovativen Form von immaterieller Malerei, die Flavin durch den Einsatz von künstlichem Licht entwickelte. Mithilfe der Lichtwirkung konnte Flavin auf den umliegenden Oberflächen der Architektur, aber auch auf der Kleidung und der Haut des Betrachters, Farbfelder mit sehr zarten Farbnuancen und -übergängen erzielen, die in der Malerei mit Farbpigmenten in dieser Weise nicht zu erreichen sind. Diese zarte Nuancierung konnte auch nicht in den Werken der anderen vorgestellten Lichtkünstler festgestellt werden.

Zudem wird in der Lichtkunst der hier zum Vergleich herangezogenen Künstler die immaterielle Malerei auf Elementen der Architektur stets von der Linie der Röhre begleitet. Allein in Flavins Kunst kommt die Halterung als weiteres Element der Linie hinzu, wie zum Beispiel die vertikalen Linien von nahezu-quadratischen Eckarbeiten; zudem wurde durch den Schatten der Halterung ein Farbfeld erzielt. Selbst eine Arbeit aus einer Lichtfarbe, wie *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, erzeugt an der Wand durch die direkte Lichtausstrahlung und durch den Wurf des Schattens zwei Lichtfarben.

Der Einsatz von künstlichem Licht ist ein wesentliches Merkmal, das Flavin von den Arbeiten der so genannten Minimal Art unterscheidet. Mit dem Einsatz von Licht hängt

---

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Deschamp 1989.

<sup>19</sup> Vgl. z. B. Puvogel 1991.

<sup>20</sup> Vgl. z. B. Burnham 1973; Vgl. Benezra 1993.

<sup>21</sup> Vgl. z. B. Flavin, Berlin 1999.

<sup>22</sup> Vgl. z. B. Bismarck 1993.

der explizite Raumbezug zusammen, den die Werke der anderen Künstler der Minimal Art nicht in dieser Weise aufzeigen. Ein weiterer Differenzierungspunkt, der mit dem Lichteinsatz zusammenhängt, konnte für die Bezeichnung der Arbeiten festgestellt werden. Während die Kunstwerke Carl Andres und Donald Judds durch die Art der Objekte und deren Präsentation im Raum sowohl als Rauminstallation als auch als Skulptur mit Raumbezug definiert werden können, ist die Kategorie der Skulptur für Flavins Kunst nicht angebracht. Der Vergleich mit den Kunstlicht-Künstlern François Morellet, Stephen Antonakos und Keith Sonnier bestätigte diese These. Flavins Werke sollten abhängig von der Art der Platzierung und der Wahl des Konstruktionsortes besser als Wandinstallation<sup>23</sup>, Wand-Boden-Installation<sup>24</sup>, Eckinstallation und Rauminstallation<sup>25</sup> bezeichnet werden.

Dan Flavin ist der erste Künstler der Kunstgeschichte, der das alltägliche Produkt der Leuchtstofflampe in die Kunst einführte und dieses als ausschließliches Material verwandte. Ein vergleichender Blick auf den Einsatz der Leuchtstofflampe in der Architektur und der Innenraumgestaltung soll bezüglich der Unterscheidung zwischen Kunst und Dekoration Aufschluss geben.<sup>26</sup>

Das Material der Leuchtstofflampe ist dem Betrachter der neunziger Jahre ein vertrautes Dekorationsmittel sowohl in der Fassadengestaltung als auch im Innenraum. Während des Sommers 1998 schmückten zum Beispiel 244-cm-lange Leuchtstofflampen in Cool White das Schaufenster des exklusiven New Yorker Modegeschäfts Fendi in der 5<sup>th</sup> Avenue, indem sie einfach vertikal von der Decke hingen. Zur selben Zeit betrat man die New Yorker Boutique von Versace in der Madison Avenue über einen Glasboden, der mit mehreren Lampen in Cool White und einer violetten Folie unterlegt war. In der Architektur werden Leuchtstofflampen als funktionales Beleuchtungs- oder auch als Dekorationsmittel eingesetzt. Bei vielen architektonischen Projekten werden Experten für die Lichtplanung beauftragt, um die optimale Funktion der künstlichen und natürlichen Lichtwirkung für eine bestimmte Raumgegebenheit auszuloten; ein international anerkannter Spezialist ist zum Beispiel

---

<sup>23</sup> Bei der Platzierung an der Wand, v. a. bei Arbeiten in Augenhöhe, sollte von Wandinstallation gesprochen werden. Flavin schlug 1966 für seine Lichtarbeiten den Begriff *image-object* vor, der sich am ehesten auf diese Art von Arbeiten bezieht.

<sup>24</sup> Wird die Wand und der Boden in die Konstruktion einbezogen, könnte man von Wand-Boden-Installation sprechen; bei Arbeiten für eine Ecke von Eckinstallation.

<sup>25</sup> Sobald ein ganzer Raum integriert ist, ist die Bezeichnung Rauminstallation angemessen. Flavin sprach dann von einer *situation*, die auch durch die Installation von mehreren Wand-Installationen zustande kommen konnte.

<sup>26</sup> Zudem sei an dieser Stelle erwähnt, dass das Licht der Leuchtstofflampe, das in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts erfunden wurde, auch für das Design und das Theater sehr wichtig wurde. Die einst

der Österreicher Christian Bartenbach.<sup>27</sup> Im Gegensatz zu den Lichtplanern, die eine Lichtgegebenheit genau ausmessen, setzen Künstler wie Dan Flavin Röhren intuitiv ein.<sup>28</sup>

Für die Fassadengestaltung wird in der Architektur neben der "Neon"-röhre inzwischen auch das Beleuchtungsmittel Leuchtstofflampe als Dekoration präsentiert. Die "Neon"-röhre war bereits Anfang des 20. Jahrhunderts als Architekturdekoration verwendet worden.<sup>29</sup> Ein Beispiel für die Verwendung von Leuchtstofflampe und "Neon"-röhre aus den achtziger Jahren findet sich an der Fassadengestaltung des von Jean Nouvel 1985 bis 1989 gebauten Institut National de l'Information Scientifique et Technique in Nancy;<sup>30</sup> der Architekt Nouvel setzte seit den siebziger Jahren die "Neon"-röhre für viele Projekte ein. Oft übernehmen aber auch speziell ausgebildete Lichtdesigner die Dekoration mit Licht. Der Terminal-1-Komplex der United Airlines am Flughafen in Chicago beispielsweise wurde von der Architektengemeinschaft Murphy und Jahn geplant und von dem Lichtdesigner Michael Hayden gestaltet.<sup>31</sup> Andere öffentliche Projekte werden nicht von Designern, sondern von Lichtkünstlern entworfen: Keith Sonnier gestaltete in *Lichtweg* mit "Neon"-röhren und Leuchtstofflampen die Verbindungsgänge der Terminals auf dem Franz-Josef-Strauß-Flughafen München;<sup>32</sup> Stephen Antonakos verschönerte mit "Neon"-röhren in *Neon for the Bageley Wright Theater* von 1983<sup>33</sup> die Fassade des Theaters in Seattle, Washington D. C.<sup>34</sup> Lichtdesign und Lichtkunst im öffentlichen Raum sind nicht immer eindeutig zu trennen.

---

ordinäre Leuchtstofflampe hatte sich am Ende des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Disziplinen als ein seriöses Material etabliert.

<sup>27</sup> Bartenbach war u. a. für die Ausleuchtung des im April 1999 eingeweihten neuen Bundestags in Berlin beauftragt worden, für den Norman Forster als Architekt verantwortlich war. Er gilt als "Prophet des Lichts". Vgl. Joachim Goetz: Der Prophet des Lichts – Christian Bartenbach, in: *Licht, tain*, Magazin für Architektur, Kunst und Design, No. 6, November/Dezember 1998, S. 62–67. Vgl. Uwe Prieser / Daniel Mayer: Der Strahlemann, in: *ZEITmagazin*, Licht Special, No. 15, 2. April 1998, S. 22–29.

<sup>28</sup> Als Flavin die Installation für die Chase Manhattan Bank plante, waren die Auftraggeber beunruhigt, ob die Installation genügend Licht gebe. Flavin sagte, dass sie seiner Erfahrung vertrauen sollten. Letztlich zeigte sich, dass seine Einschätzung richtig war. Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>29</sup> Frühe Beispiele von "Neon"-dekorationen aus der Zeit des Art Deco finden sich in Miami, Florida, wie die Fassadengestaltung des von Henry Hohauser entworfenen Hotel Crescent von 1932. Zu einer Abbildung siehe Patricia Bayer: *Art Deco. Architecture*, London 1992, S. 83.

<sup>30</sup> Zu einer Abbildung siehe Oliver Boissière: *Jean Nouvel*, Paris 1996, S. 61–65.

<sup>31</sup> Zu einer Abbildung siehe Barr 1992, S. 14–15.

<sup>32</sup> Selbst Keith Sonnier, der in frühen Arbeiten wie *White Neon Cloth* die Schönheit des Materials verbannte, schuf später Werke mit einem hohen Maß an Dekoration, wie die Installation am Flughafen München. Sonnier unterschied seine Installation am Münchner Flughafen von der "Neon"-arbeit am Flughafen von Chicago – diese sei Dekoration, seine Arbeit dagegen Kunst, da sie mit der Architektur harmoniert. Vgl. Sonnier, Interview 1993.

<sup>33</sup> Zu einer Abbildung siehe Antonakos, *La Jolla* 1984, S. 22.

<sup>34</sup> Antonakos' Kunst findet man auch in Publikationen zum Design; vgl. z. B. Barr 1992; vgl. *Licht. Leuchten und Lampen* 1998, S. 84–90.

Flavin hat nur wenige Arbeiten für den öffentlichen Raum realisieren können, auch wenn er dieser Tätigkeit nicht ablehnend gegenüber stand.<sup>35</sup> Dies mag in der Art des Materials begründet liegen. Arbeiten mit "Neon" wirken schöner, dekorativer, leichter und flexibler als jene mit Leuchtstofflampen. Die standardisierte Leuchtstofflampe, die Flavin 1961 in die Kunst einführte, existiert allein in bestimmten Längen, "Neon" kann beliebige abstrakte und figürliche Formen wie auch Längen annehmen. Die offenen Formen der Werke der hier vorgestellten Vergleichskünstler wirken verspielter und fröhlicher; die Halterung der Leuchtstofflampe gibt Flavins Arbeiten eine gewisse Schwere und Starre. Mit den Eigenschaften des Materials hängt natürlich auch deren eigentlicher funktionaler Kontext zusammen. Die Leuchtstofflampe hat ihre ursprüngliche Funktion in der Beleuchtung, jene der "Neon"-röhre lag in der Werbung und in der Dekoration von Architektur.

Während Künstler der "Neon"-Kunst viele Aufträge im öffentlichen Bereich erhielten, war in den sechziger und siebziger Jahren Flavins Material der Leuchtstofflampe dort nicht so sehr gewünscht. Das erste Projekt Dan Flavins außerhalb des Kunstkontextes war die Installation für drei Bahnsteige des New Yorker Bahnhofs Grand Central Station im Jahre 1977.<sup>36</sup> Nach Steve Morse war die Arbeit ohne Einverständnis der Donatoren und des Künstlers und ohne Einhalten des Vertragsabkommens deinstalliert worden.<sup>37</sup> Die Öffentlichkeit schien die Leuchtstofflampe als Dekorationselement noch abzulehnen, was auch eine Arbeit aus dem gleichen Jahr beweist. Flavin hatte 1977 einen Fußgängertunnel als Installationsort für seine Arbeit auf der documenta 6 in Kassel gewählt; doch bald nach der Installation wurde sie beschädigt, sodass Flavin sie als sein Werk aberkannte. Erst in späteren Jahren mit Änderung der Einstellung zur Leuchtstofflampe ist die Öffentlichkeit für Werke Dan Flavins aufgeschlossener geworden. Mitte der achtziger Jahre gestaltete Flavin in Zusammenarbeit mit Vignelli Associates den *E. F. Hauserman Showroom* in Los Angeles; 1992 entstand eine Installation in der Eingangslobby der Chase Manhattan Bank im Brooklyn Metrotech Center; im Jahr 1996 folgte der Auftrag für Calvin-Klein-Boutiquen in New York, Tokio, Seoul und Zürich<sup>38</sup> und eine Installation für den *Wissenschaftspark Rheinelbe* in Gelsenkirchen<sup>39</sup>. Die Arbeiten außerhalb des Kunstkontextes belegen, dass Flavin es nicht ablehnte, seine Kunst mehr als Dekoration

---

<sup>35</sup> Vgl. Flavin, some other comments, 1967, S. 23.

<sup>36</sup> Zu einer Abbildung siehe: Cynthia Nadelman: What's that forest doing in Greenwich Village?, in: *Art News*, Vol. 78, No. 9, November 1979, (S. 66–71), S. 69.

<sup>37</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Steve Morse, New York City, 17.10.1997.

<sup>38</sup> Vgl. Carol Vogel: Couture Hitched to Needy Museums, in: *The New York Times*, 4. Januar 1997, S. 18.

<sup>39</sup> Zu einer Abbildung siehe Kunst setzt Zeichen. Landmarken-Kunst, Ausstellungskatalog, Ludwig Galerie Schloß Oberhausen, 1999, S. 198–199.

denn als Hohe Kunst auszustellen, selbst Arbeiten für kommerzielle Zwecke wie in den Calvin-Klein-Boutiquen stand nichts entgegen.

Auf Flavins Gesamtwerk bzw. System blickend zeigt sich, dass seine Kunst im Laufe der Jahre in Konstruktion und Farbwahl in manchen Arbeiten die Radikalität und Provokation verloren hat, die sie einst besaß. Provokante nüchterne Arbeiten der sechziger Jahre sind beispielsweise die Wandinstallationen *the diagonal of May 25, 1963* und *untitled* von 1967 (Abb. 36), oder andere, die durch die Art der Konstruktion in den Raum eingriffen, wie die an einer Tür angebrachte Arbeit *vertical and horizontal cool white* von 1965. Im Laufe der Jahre nahmen die Lampenanzahl und die Lampenfarben zu. Bereits die Verwendung von zwei Farben lässt Werke dekorativer erscheinen, wie dies die Barriere von 1968 aufzeigte. Werden mehrere Farben eingesetzt, können Arbeiten geradezu "poppig" wirken, wie Exemplare der Serie *untitled (for Lucie Rie, master potter)* belegen.

Die Einstellung der Gesellschaft zur Leuchtstofflampe und somit auch der Auftraggeber zu Flavins Kunst hat sich gewandelt. In den sechziger Jahren wurden Leuchtstofflampen noch nicht als dekorativ empfunden. Die Leuchtstofflampe war im Alltag ein Material der Beleuchtung, nicht aber der Dekoration oder der bildenden Kunst. Flavin gilt als erster Künstler, der das banale und ordinäre Produkt der Beleuchtungsindustrie in den Kunstkontext transferierte.

The radiant tube and the shadow cast by its supporting pan seemed ironic enough to hold alone. There was literally no need to compose this system definitively; it seemed to sustain itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall,

hatte Flavin anlässlich der ersten *installation in fluorescent light* geschrieben.<sup>40</sup>

Vor allem in den neunziger Jahren belegen öffentliche Aufträge, aber auch zahlreiche Ausstellungen in Museen<sup>41</sup>, die Akzeptanz von Flavins Kunst, wie *untitled (for Tracy Harris)* für die Eingangslobby der Chase Manhattan Bank in Brooklyn. In diesen Arbeiten verspürt man weniger Ironie oder Provokation, sie sind in erster Linie schön und dekorativ. Die Werke scheinen nicht mehr provokativ auf den Raum zu reagieren und sind ihrem Umfeld in gewisser Weise untergeordnet. Für die Arbeit der Brooklyner Bankniederlassung hatte Flavin sogar die Halterungen mit Edelstahl verkleidet, um sie dem Ambiente anzupassen. Doch in anderen Werken der neunziger Jahre blieb der ironische Aspekt subversiv erhalten, mit dem Dan Flavin seine *installations in fluorescent light* eingeleitet hatte, wie in Flavins letztem Entwurf für die Kirche in Mailand. Flavin ordnete bestimmte Farben im Raum an, sodass eine gewisse

---

<sup>40</sup> Flavin 1964/1965, S. 18.

<sup>41</sup> Eine Akzeptanz von Seiten der Museen hat bereits 1969 mit der Retrospektive in Ottawa begonnen und wurde mit zahlreichen Einzelausstellungen fortgesetzt. Vgl. dazu die Kataloge zu den Einzelausstellungen.

Symbolik evoziert wird. Doch diese wird durch das alltägliche Produkt in Frage gestellt. Die Gläubigen beten nicht im göttlichen Licht, sondern im bunten Licht der Alltagsbeleuchtung und – inzwischen – Alltagsdekoration.

Abschließend soll Dan Flavin nochmals zu Wort kommen. 1966 schrieb er, dass seiner Meinung nach die Kunst ihre geheimnisvolle Aura ablegen und stattdessen den Weg der Dekoration einschlagen werde. Dies ist in Flavins Kunst in gewisser Weise zu beobachten, kann jedoch nicht für alle Künstler seiner Zeit verallgemeinernd behauptet werden. Flavin gelang eine Kunst, die von tradierten Inhalten befreit ist, und den "leeren" dekorativen Aspekt betonen mag. Doch, wie gezeigt werden konnte, sind die Arbeiten mit ihrer Systematik, Strenge, Kontinuität und Ästhetik der Hohen Kunst zuzurechnen.

As I have said for several years, I believe that art is shedding its vaunted mystery for a common sense of keenly realized decoration. Symbolizing is dwindling – becoming slight. We are pressing downward toward no art – a mutual sense of psychologically indifferent decoration – a neutral pleasure of seeing known to everyone.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Flavin, some remarks, 1966, S. 27.



## 6 Anhang

### 6.1 Biographie: Dan Flavin

- 1933 am 1. April in Queens, New York City, geboren.
- 1947 Absolvent an der Saints Joachim and Anne Parochial School, New York.
- 1952 Absolvent am High School Department of the Cathedral College of the Immaculate Conception Preparatory Seminary of Brooklyn, New York.
- 1953 Absolvent beim United States Air Force Meteorological Technical Training Program, Chanute Air Force Base, Rantoul, Illinois.
- 1954–1955 Erwachsenenbildungslehrgang am University of Maryland Extension Program in Osan-ni, Südkorea.
- 1956 Studium an der New School for Social Research, New York City.
- 1957 Erste Gruppenausstellung in den USA: *Art Exhibition by Men of Roslyn Air Forces Station*, North Shore Community Centre, New York.
- 1957–1959 Studium an der Columbia University, New York City; in Kunstgeschichte absolviert er alle Prüfungen.  
Als Künstler ist Flavin Autodidakt.
- 1959–1960 Aufsicht im Museum of Modern Art, New York.
- 1960–1961 Aufsicht im American Museum of Natural History, New York.  
Angestellter am Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 1961 Erste Einzelausstellung in den USA: *constructions and watercolors*, Judson Gallery, New York.
- 1964 *An Award in Art for 1964* der William & Norma Copley Foundation, Chicago, durch Befürwortung Marcel Duchamps.
- 1966 Erste Einzelausstellung in Europa: Galerie Rudolf Zwirner, Köln.  
Erste Gruppenausstellung in Europa: *KunstLichtKunst*, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven.  
Preis der National Foundation of Arts and Humanities, Washington D. C.
- 1966 Gruppenausstellung: *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York.

- 1967 Gastvorlesung für Design an der University of North Carolina, Greensboro.
- 1967–1968 Erste Einzelausstellung in einem Museum: *alternating pink and "gold"*, Museum of Contemporary Art, Chicago.
- 1969–1970 Erste Retrospektive in Amerika: National Gallery of Canada, Ottawa, Vancouver Art Gallery, Vancouver und Jewish Museum, New York.
- Es folgen zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen sowohl in den USA als auch in Europa.
- 1973 Albert Dorne-Gastprofessur an der University of Bridgeport, Rhode Island, Connecticut.
- 1976 Skowhegan Medal for Sculpture, New York.
- 1977 Erste realisierte Arbeit im öffentlichen Raum: Grand Central Station, New York; deinstalliert.
- 1983 Eröffnung des Dan Flavin Art Institut in Bridgehampton, Long Island, New York; unterhalten vom Dia Center for the Arts, New York.
- 1996 am 29. November in Riverhead, New York, gestorben.

## 6.2 Ausgewählte Literatur

### 6.2.1 Einzelausstellungskataloge von Dan Flavin (chronologisch)

**Flavin, Chicago 1967/1968:** Dan Flavin, Pink and Gold, Ausstellungskatalog, [IBM printout catalogue], The Museum of Contemporary Art, Chicago (Illinois) 1967/1968.

**Flavin, Ottawa 1969:** Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa / Vancouver Art Gallery / [The Jewish Museum, New York], Ottawa 1969.

**Flavin, St. Louis 1973, Vol. I:** drawings and diagrams 1963–1972 from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, [Volume I], The St. Louis Art Museum 1973.

**Flavin, St. Louis 1973, Vol. II:** corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Volume II, The St. Louis Art Museum 1973.

**Flavin, Köln 1973/1974:** Dan Flavin, three installations in fluorescent light. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1973/1974.

**Flavin, Basel 1975:** Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin / Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel und Kunstmuseum Basel 1975.

**Flavin, Edinburgh 1976, Part 1:** Dan Flavin. Installations in fluorescent light, Ausstellungskatalog, Part 1, The Scottish Arts Council Edinburgh 1976.

**Flavin, Edinburgh 1976, Part 2:** Dan Flavin. Installations in fluorescent light, Ausstellungskatalog, Part 2, The Scottish Arts Council Edinburgh 1976.

**Flavin, Fort Worth 1977:** Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972–1975 / Dan Flavin: installations in fluorescent light 1972–1975, Ausstellungskatalog, The Fort Worth Art Museum / The Art Institute of Chicago / University Art Museum Berkeley (Cal.), Fort Worth 1977.

**Flavin, Yonkers/Austin 1979:** Dan Flavin: ... drawn along the shores, 1959–1976, The Hudson River Museum, Yonkers (N. Y.) / Laguna Gloria Art Museum, Austin (Tex.), New York 1979.

**Flavin, Los Angeles 1989:** "monuments" for V. Tatlin from Dan Flavin, 1964–1982, Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989.

**Flavin, Baden-Baden 1989:** Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

**Flavin, Mönchengladbach 1990:** Dan Flavin. Vier Werke in fluoreszierendem Licht aus der Sammlung Onnasch, Ausstellungskatalog, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990.

**Flavin, London 1990:** Dan Flavin. untitled (for Lucie Rie, master potter) 1990 themes and variations, Ausstellungskatalog, Waddington Galleries, London 1990.

**Flavin, Frankfurt 1993:** Dan Flavin. Installationen in fluoreszierendem Licht 1989–1993, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993.

**Flavin, New York 1993:** Dan Flavin: tall cornered fluorescent light, Ausstellungskatalog, The Pace Gallery, New York 1993.

**Flavin, München 1994:** Dan Flavin. Kunstbau Lenbachhaus München. Architektur Uwe Kiessler, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1994.

**Flavin, New York 1997:** Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Galerie Danese, New York 1997.

**Flavin, Mailand 1998:** Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa, Ausstellungskatalog, Fondazione Prada, Mailand 1998.

**Flavin, Rio de Janeiro 1998:** Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998.

**Flavin, Berlin 1999:** Dan Flavin. Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999.

**Flavin, London 2001:** Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London, 2001.

## 6.2.2 Sonstige Ausstellungs- und Sammlungskataloge

**Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993:** Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993.

**Amerikanische Zeichnungen und Graphik 1994:** Amerikanische Zeichnungen und Graphik, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich (Sammlungsheft 19), Stuttgart-Ostfildern 1994.

**Andre, Bern 1975:** Carl Andre 1958–1974, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern 1975.

**Andre, Den Haag / Eindhoven 1987:** Carl Andre, Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, Den Haag / Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1987.

**Andre, 1985:** Carl Andre. Die Milchstraße. Der Frieden von Münster und andere Skulpturen, hg. vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Westfälischer Kunstverein Münster / Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Galerie im Körnerpark) / Kunstraum München, Berlin 1985.

**Andre, Krefeld/Wolfsburg 1996:** Carl Andre. Sculptor 1996, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange und Museum Haus Esters, Krefeld / Kunstmuseum Wolfsburg, Stuttgart 1996.

**A New Aesthetic 1967:** A New Aesthetic, Ausstellungskatalog, Gallery of Modern Art, Washington D. C. 1967.

**Antonakos, Houston 1971:** Stephen Antonakos, "Pillows" (1962/1963), Ausstellungskatalog, Contemporary Arts Museum of Houston (Tex.) 1971.

**Antonakos, Athen 1988/1989:** Stephen Antonakos, Ausstellungskatalog, Ileana Tounta Contemporary Art Center Athens, Athen 1988/1989.

**Antonakos, La Jolla 1984:** Stephen Antonakos, Neons and Works on Paper, Ausstellungskatalog, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.) 1984.

**Art in Process 1966:** Art in Process: The Visual Development of a Structure, Ausstellungskatalog, Finch College Museum of Art / Contemporary Study Wing, New York 1966.

**Aspekte der 60er Jahre 1978:** Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Onnasch, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin, Berlin 1978.

**Bauhaus 1988:** Experiment Bauhaus, Ausstellungskatalog, Bauhaus Dessau, Berlin 1988.

**Beauty Now 1999:** Beauty Now – Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C. / Haus der Kunst, München, Ostfildern-Ruit 1999.

**Bestandskatalog Mönchengladbach 1988:** Kunst der Gegenwart. 1960 bis Ende der 80er Jahre, Städtisches Museum Mönchengladbach, Bestandskatalog, 1988.

**Bildlicht 1991:** Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1991.

**Brennpunkt Informel 1998:** Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Ausstellungskatalog, Heidelberger Kunstverein, Köln 1998.

**Check in! 1997:** Check in! Eine Reise im Museum für Gegenwartskunst, Ausstellungskatalog, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1997.

**Cranach 1994:** Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmen aus Franken, Ausstellungskatalog, Festung Rosenberg, Kronach / Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Augsburg 1994.

**Critical Developments 1987:** The Critical Developments, Ausstellungskatalog, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (N. Y.) 1987.

**Definitive Statements 1986:** Definitive Statements. American Art: 1964–1966, Brown University, Providence (Rhode Island) / The Parrish Art Museum, Southampton (Long Island, New York), Providence (Rhode Island) 1986.

**Diagrams & Drawings 1973:** Diagrams & Drawings. Carl Andre, Christo, Walter de Maria, Mark di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel 1973.

**Duchamp, Schwerin 1995:** Marcel Duchamp. Respirateur, Ausstellungskatalog, Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern 1995.

**Eight Artists 1975:** Eight Artists. Eight Attitudes. Eight Greeks. Stephen Antonakos, Vlassis Caniaris, Chryssa, Jannis Kounellis, Pavlos, Lucas Samaras, Takis, Costas Tsoclis, Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Arts, London 1975.

**Electra 1984:** Electra, Ausstellungskatalog, MAM Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1984.

**Europa/Amerika 1986:** Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1986.

**FarbLicht 1999:** FarbLicht. Kunst unter Strom, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg / Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit 1999.

**Focus on Light 1967:** Focus on Light, Ausstellungskatalog, The New Jersey State Museum Cultural Center, Trenton 1967.

**Fontana, Frankfurt 1996:** Lucio Fontana. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt / Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996.

**Fontana, München 1998:** Lucio Fontana. La Fine di Dio – Nature – Cubo di Luce, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998.

**Geiger, München 1988:** Rupprecht Geiger, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1988.

**Haacke, Venedig 1993:** Hans Haacke. Bodenlos, Ausstellungskatalog, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993.

**Hesse, Ulm 1993:** Eva Hesse. Drawing in Space, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, Ostfildern 1993.

**Herz/Lehnerer Baden-Baden 1993:** Rudolf Herz / Thomas Lehnerer: Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes, Ausstellungskatalog, Polizeidirektion Baden-Baden 1993.

**Im Spiegel der Freiheit 2001:** Im Spiegel der Freiheit. Ausgewählte Positionen griechischer Kunst im 20. Jahrhundert. Yannis Tsarouchis, Stephen Antonakos, George Hadjimichalis, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2001.

**In the Quest of the Absolute 1996:** In the Quest of the Absolute. Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin, Helmut Federle, Joseph Marioni, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York 1996.

**Johns, Köln 1997:** Jasper Johns. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, München/New York 1997.

**Judd, New York 1968:** Don Judd, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1968.

**Judd, Ottawa 1975:** Donald Judd, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa 1975.

**Judd, Baden-Baden 1989:** Donald Judd, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

**Judd, St. Gallen 1990:** Donald Judd, Ausstellungskatalog, Kunstverein St. Gallen 1990.

**Judd, Wiesbaden 1993:** Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden / Städtische Kunstsammlungen Chemnitz / Badisches Landesmuseum Karlsruhe / The Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern bei Stuttgart 1993.

**Judd, Hannover/Bregenz 2000:** Donald Judd. Farbe, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 2000.

**Judd, Bielefeld 2002:** Donald Judd. Das Frühwerk 1955–1968, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld / Menil Collection, Houston, Köln 2002.

**Kelly, München 1997:** Ellsworth Kelly, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München, New York/München 1997

**Klein, Köln/Düsseldorf 1994:** Yves Klein, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1994.

**Konstruktion und Raum 2002:** Konstruktion und Raum in der Architektur des 20. Jahrhunderts. Exemplarisch, Ausstellungskatalog, Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne, München / Berlin / London / New York 2002.

**Kunst im Aufbruch 1998:** Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. R., Ostfildern-Ruit 1998.

**KunstLichtKunst 1966:** KunstLichtKunst, Ausstellungskatalog, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1966.

**Kunst setzt Zeichen 1999:** Kunst setzt Zeichen. Landmarken-Kunst, Ausstellungskatalog, Ludwig Galerie Schloß Oberhausen, 1999.

**Laib, Bonn 1992:** Wolfgang Laib, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Ostfildern-Ruit 1992.

**Licht 1990/1991:** Licht, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Basel 1990/1991.

**Lichtenstein, München/Hamburg 1994:** Roy Lichtenstein, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Deichtorhallen, Hamburg, Ostfildern bei Stuttgart 1994.

**Licht-Räume 1993:** Licht-Räume, Ausstellungskatalog, Museum Folkwang Essen / Bauhaus Dessau, Essen 1993.

**Light: Object and Image 1968:** Light: Object and Image, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1968.

**Live in Your Hand 1969:** Live in Your Hand. When Attitudes Become Form, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern 1969.

**Luminous Art 1981:** Luminous Art for the Urban Landscape, Ausstellungskatalog, Washington Project for the Arts 1981.

**Mack, Ahlen 1994:** MACK lichtkunst, Ausstellungskatalog, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994.

**Mangold, Schaffhausen 1993:** Robert Mangold, Ausstellungskatalog, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1993.

**Mehr Licht 1985:** Mehr Licht. Künstlerhologramme und Lichtobjekte, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1985.

**Minimal Art 1969:** Minimal Art. Andre, Bladen, Flavin, Grosvenor, Judd, LeWitt, Morris, Smith, Smithson, Steiner, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1969.

**Minimal Art 2001:** Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt, Ausstellungskatalog, Museum für neue Kunst / ZKM Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2001.

**Minimalism 1982:** Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, Downtown Branch At Federal Hall National Memorial, New York 1982.

**Minimalism 1989:** Minimalism, Ausstellungskatalog, Tate Gallery Liverpool 1989.



**Minimal Maximal 1998:** Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre, Ausstellungskatalog, Neues Museum Weserburg Bremen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Heidelberg 1998.

**Mondrian, Den Haag / Washington / New York 1995:** Piet Mondrian 1872–1944, Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, Den Haag / National Gallery of Art Washington D. C. / The Museum of Modern Art, New York, Bern 1995.

**Morellet, Münster/Kiel/Cholet 1976:** François Morellet: Lichtobjekte, Ausstellungskatalog, Westfälischer Kunstverein, Münster, Kunsthalle zu Kiel, Münster/Kiel/Cholet 1976.

**Morellet, Berlin / Baden-Baden / Paris 1977:** François Morellet. Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stuttgart 1977.

**Morellet, Bottrop/Ludwigshafen 1983:** François Morellet. Werke/Works 1976–1983, Ausstellungskatalog, Josef-Albers-Museum Bottrop / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. R. 1983.

**Morellet, Saarbrücken 1991:** François Morellet. Grands Formats, Ausstellungskatalog, Saarland Museum, Saarbrücken, Dillingen/Saar 1991.

**Morellet, Hannover 1992:** François Morellet. steel lifes, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover 1992.

**Morellet, Chemnitz 1994:** François Morellet. Installations, Ausstellungskatalog (anlässlich "François Morellet – Chemnitzer Buerger-Eyd"), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Stuttgart 1994.

**Morellet, Oldenburg 1995:** François Morellet. 50 Werke aus 50 Jahren künstlerischer Arbeit 1945–1995, Ausstellungskatalog, Stadtmuseum Oldenburg (Neue Reihe zur aktuellen Kunst, Band 4), Oldenburg 1995.

**Morellet, München 1995:** François Morellet. Neonly, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1995.

**Morellet, Künzelsau 2002:** Morellet, Ausstellungskatalog, Museum Würth, Künzelsau, 2002.

**Morris, New York 1994:** Robert Morris. The Mind / Body Problem, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994.

**Nauman, Baltimore 1982:** Bruce Nauman: Neons, Ausstellungskatalog, The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1982.

**Nauman, New York 1994:** Bruce Nauman, Ausstellungskatalog, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid / Walker Art Center Minneapolis / Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C. / Museum of Modern Art, New York / Kunsthaus Zürich (mit Beiheft für die Ausstellung in Zürich), Minneapolis 1994.

**Neonstücke 1990:** Neonstücke, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990.

**Newman, Düsseldorf 1997:** Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphiken, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1997.

**Oldenburg, Washington 1995:** Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D. C. / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Bonn [u. a.], Ostfildern 1995.

**On the Road 1990:** On the Road: Selections from the Permanent Collection of the San Diego Museum of Contemporary Art, Ausstellungskatalog, San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.) 1990.

**Papier = Kunst 1997:** Papier = Kunst 3, Ausstellungskatalog, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg 1997.

**Participation 1968:** Participation. À la recherche d'un nouveau spectateur, (Groupe de Recherche d'Art Visuel. Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobino, Stein, Yvaral), Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1968.

**Pollock, New York 1998:** Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1998.

**Pollock, Düsseldorf 1999:** Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999.

**Pop Art 1992:** Pop Art, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1992.

**Primary Structures 1966:** Primary Structures: Younger American and British Sculptors, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum, New York 1966.

**Rauschenberg, Düsseldorf 1994:** Robert Rauschenberg, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1994.

**Rauschenberg, New York/Köln 1998:** Robert Rauschenberg. Retrospektive, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim SoHo, Guggenheim Museum in der Ace Gallery, New York / The Menil Collection, Contemporary Arts Museum and The Museum of Fine Arts, Houston / Museum Ludwig, Köln / Guggenheim Bilbao Museoa, Ostfildern-Ruit 1998.

**Rodchenko, New York 1998:** Aleksandr Rodchenko, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1998.

**Rothko, New York 1978:** Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / The Museum of Fine Arts, Houston / Walker Art Center, Minneapolis / Los Angeles County Museum of Art, New York 1978.

**Rothko, Washington 1998:** Mark Rothko, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D. C. / Whitney Museum of American Art, New York / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, New Haven / London, 1997.

**Sammlung Guggenheim 1993:** The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): Art of this Century. The Guggenheim Collection, New York 1993.

**Sammlung Maenz 1998:** Die Sammlung Paul Maenz. Neues Museum Weimar, Vol. 1, Objekte, Bilder, Installationen, Ostfildern-Ruit 1998.

**Sammlung Marx 1996:** Sammlung Marx, Vol. 2, hg. von Heiner Bastian, München/Paris/London 1996.

**Sammlung Marzona 1995:** Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein, Wien 1995.

**Sammlungsblöcke. Stiftung Froehlich 1996:** Sammlungsblöcke. Stiftung Froehlich, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie Stuttgart und Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Deichtorhallen Hamburg, Hamburger Kunsthalle / Bank Austria Kunstforum Wien, Ostfildern 1996.

**Sammlung Brandhorst:** Food for the Mind. Die Sammlung Udo und Anette Brandhorst, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie moderner Kunst München, Ostfildern-Ruit 2000.

**Sammlung, Schaffhausen 1980:** InK, Hallen für internationale neue Kunst, Dokumentation 6, Zürich 1980.

**Selected New York City Artists 1967:** Selected New York City Artists 1967, Ausstellungskatalog, Ithaca College Museum of Art, Ithaca, New York 1967.

**Serra, Düsseldorf 1992:** Richard Serra, Running Arcs (For John Cage), Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992.

**Sonnier, Krefeld 1979:** Keith Sonnier. BA-O-BA. SEL SERIES. Argon- und Neon-Arbeiten, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange, Krefeld 1979.

**Sonnier, Kerguehennec 1987:** Keith Sonnier, Ausstellungskatalog, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguehennec, Rennes 1987.

**Sonnier, Norfolk 1988:** Keith Sonnier, Neon Sculpture, Ausstellungskatalog, Chrysler Museum, Norfolk (Va.) 1988.

**Sonnier, Hannover / Nürnberg / St. Gallen 1993:** Keith Sonnier. Werke/Works, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthalle Nürnberg / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993.

**Sonnier, Lichtweg, 1993:** Lichtweg – Keith Sonnier – Lightway, Ostfildern bei Stuttgart 1993.

**Sonnier, Bregenz 1999:** Keith Sonnier. Environmental Works 1968–1999, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz 1999.

**Sonnier, Öffentliches, 2000:** Keith Sonnier. Public Commissions in Architecture. 1990–1999. Licht und Architektur. Öffentliche Auftragsarbeiten, Kunsthaus Bregenz, (archiv kunst architektur, Werkdokumente 16), Ostfildern-Ruit 2000.

**Sonnier, Berlin 2002:** Keith Sonnier, Ba-O-Ba Berlin, Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie, Berlin 2002.

**Sonnier, Skulptur, Licht, Raum, 2002:** Keith Sonnier. Skulptur, Licht, Raum / sculpture, light, space, hg. von Wolfgang Häusler und Conrad Lienhardt, Ostfildern-Ruit [2002].

**Spaces 1970:** Spaces, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, 1970.

**Tatlin, Baden-Baden 1993:** Vladimir Tatlin. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau / Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Köln 1993.

**The American Century 1999:** The American Century: Art and Culture 1900–1950, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1999.

**The Museum of Modern Art, New York 1984:** The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1984.

**The New Sculpture:** The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990.

**Turrell, Zürich 1990:** James Turrell, Long Green, Ausstellungskatalog, Turske & Turske, Zürich 1990.

**Turrell, Düsseldorf 1992:** James Turrell. Perceptual Cells, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1992.

**Turrell, Wien 1999:** James Turrell. The Other horizon, Ausstellungskatalog, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Ostfildern-Ruit 1999.

**Un Choix d'Art Minimal:** Un Choix d'Art Minimal dans la Collection Panza. Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner, Ausstellungskatalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990.

**Venezia, Winterthur 1996:** Michael Venezia. Malerei/Painting 1970–1995, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur / Westfälischer Kunstverein, Münster, Düsseldorf 1996.

**De Vries 2000:** Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, Ausstellungskatalog, Maximiliansmuseum, Augsburg, Heidelberg 2000.

**Wall Works 1993:** Wall Works. Wall Installations in Editions 1992–1993, Ausstellungskatalog, Edition Schellmann Köln / New York, Zürich 1993.

**XX. Jahrhundert 1999:** Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausstellungskatalog, Altes Museum, Neue Nationalgalerie und Hamburger Bahnhof, Berlin 1999.

**Zeichnen 1997:** "Zeichnen ist eine andere Art von Sprache". Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung, Ausstellungskatalog, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.) / Kunstmuseum Winterthur / Kunst-Museum Ahlen / Akademie der Künste, Berlin / Fonds régional d'art contemporain de Picardie und Musée de Picardie, Amiens / Parrisch Art Museums Southampton (N. Y.), Stuttgart 1997.

### 6.2.3 Künstlerschriften und -interviews

**Andre, Interview mit Tuchman, 1970:** Phyllis Tuchman: An Interview with Carl Andre, in: *Artforum*, Vol. 8, No. 10, Juni 1970, S. 55–61.

**Antonakos, Interview, 1980:** Stephen Antonakos im Interview mit Dan Talley von 1980, in: *Art Papers*, Vol. 2, No. 1, Januar/Februar 1987, S. 38–40.

**Albers 1970:** Josef Albers, *Interaction of Colors*. Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970 (1963).

**Braun 1924:** Nikolaus Braun: Das konkrete Licht, in: Arthur Segal / Nikolaus Braun: *Lichtprobleme in der Bildenden Kunst*, Berlin 1925, o. S.; (unvollständig zitiert) wieder abgedruckt in: Gerhard Finckh: *Licht-Räume*, in: *Licht-Räume*, Ausstellungskatalog, Museum Folkwang Essen / Bauhaus Dessau, Essen 1993, S. 8–25.

**Brown/Venturi 1999:** Denise Scott Brown / Robert Venturi: Las Vegas heute, in: *Stadt Bauwelt*, 90. Jg., No. 36, 24. September 1999, S. 1974–1977.

**Flavin 1963:** Dan Flavin: Notizbucheintragung vom Freitag, 4. Oktober 1963, zitiert in: *Art in Process: The Visual Development of a Structure*, Ausstellungskatalog, Finch College Museum of Art / Contemporary Study Wing, New York 1966, o. S.

**Flavin 1964/1965:** Dan Flavin: "... in daylight or cool white", in: Dan Flavin, *fluorescent light, etc. from Dan Flavin*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa / Vancouver Art Gallery / [The Jewish Museum, New York], Ottawa 1969, S. 8–22; zuvor erschienen mit dem Zusatz *an autobiographical sketch*, in: *Artforum*, Dezember 1965, Vol. 4, S. 20–24; diesen Text hatte Flavin für den Katalog von 1969 überarbeitet.

**Flavin 1965:** Dan Flavin: *The Artists Say*, in: *Art Voices Magazine*, Sommer 1965; wieder abgedruckt in: Dan Flavin über Kunst, in: Dan Flavin, *three installations in fluorescent light. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1973/1974, S. 84.

**Flavin, some remarks, 1966:** Dan Flavin: *some remarks ...*, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 4, Dezember 1966, S. 27–29.

**Flavin, some other comments, 1967:** Dan Flavin: *some other comments...*, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 4, Dezember 1967, S. 20–25.

**Flavin 1968:** Dan Flavin: *Letter to the Editor*, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 6, Februar 1968, S. 4.

**Flavin, several more remarks, 1969:** Dan Flavin: *several more remarks ...*, in: *Studio International*, Vol. 177, No. 901, April 1969, S. 173–175.

**Flavin 1973/1974:** Dan Flavin über Kunst, in: Dan Flavin, *three installations in fluorescent light. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1973/1974, S. 81–116. Auszugsweise wieder abgedruckt und übersetzt in: *Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin*, Ausstel-

lungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 36–44.

**Flavin, [Bemerkungen], 1976:** Dan Flavin: [Bemerkungen zur Ausstellung in Edinburgh], in: Dan Flavin. Installations in fluorescent light, Ausstellungskatalog, Part 2, The Scottish Arts Council Edinburgh 1976, o. S.

**Flavin, Interview mit Gibson, 1987:** Michael Gibson: The Strange Case of the Fluorescent Tube [Interview mit Dan Flavin], in: *Art International*, Herbst 1987, S. 105–110.

**Flavin, [Einleitende Worte], 1989:** Dan Flavin: [Einleitende Worte 1989], in: Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 7.

**Flavin, some more information, 1989:** Dan Flavin: some more information ... (to Sabine), in: Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 45–46.

**Flavin 1993:** Dan Flavin, Februar 1993, in: Dan Flavin. Installationen in fluoreszierendem Licht 1989–1993, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 28.

**Garcia-Rossi 1968:** Horacio Garcia-Rossi: [Statement] in: Participation. À la recherche d'un nouveau spectateur, (Groupe de Recherche d'Art Visuel. Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobino, Stein, Yvaral), Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1968.

**Glaser, Interview Judd and Stella, 1966; wieder abgedruckt in: Battcock 1968:** Bruce Glaser: Questions to Stella and Judd, in: *Art News*, Vol. 65, No. 5, September 1966, S. 55–61; wieder abgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver 1968, S. 148–164.

**Graham, Interview mit Huber, 1995:** Interview Teil 2, in: Hans Dieter Huber (Hg.): *Dan Graham. Interviews*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 23–45.

**G. R. A. V., Statements:** G. R. A. V.: "Gründungsurkunde des Untersuchungszentrums für visuelle Kunst (Centre de Recherche d'Art Visuel)" und die drei Statements "Schluß mit den Mystifikationen!", "Die gegenwärtige Situation der Bildenden Kunst umformen!" und "Stoppt die Kunst!"; wieder abgedruckt in: Participation. À la recherche d'un nouveau spectateur, (Groupe de Recherche d'Art Visuel. Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobino, Stein, Yvaral), Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1968, S. 5–8.

**Joyce 1972:** James Joyce: Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, in: James Joyce, Frankfurter Ausgabe, Werke 2, Frankfurt a. M. 1972.

**Judd, Black, White and Grey, 1964:** Donald Judd: Nationwide Reports: Hartford. Black, White and Grey, in: *Arts Magazine*, Vol. 38, No. 6, März 1964, S. 36–38; wieder abgedruckt in: Donald Judd: *Complete Writings 1959–1975*, New York 1975, S. 117–119.

**Judd 1965:** Donald Judd: Specific Objects, in: *Arts Yearbook*, No. 8, 1965, S. 74–82; wieder abgedruckt in: Donald Judd: *Complete Writings 1959–1975*, New York 1975, S. 181–189.

**Judd 1969:** Donald Judd: Aspects of Flavin's Work, in: Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa / Vancouver Art Gallery / [The Jewish Museum, New York], Ottawa 1969, S. 27–30.

**Judd, Complete Writings, 1975:** Donald Judd: *Complete Writings 1959–1975*, New York 1975.

**Judd 1983:** Donald Judd, Art and Architecture, Vortrag am 20. September 1983 an der Yale University, Department of Art and Architecture; veröffentlicht in: Donald Judd. *Complete Writings 1975–1986*, Eindhoven 1987, S. 25–36 [deutsch in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 74–91].

**Judd, Complete Writings, 1986:** Donald Judd. *Complete Writings 1975–1986*, Eindhoven 1987.

**Judd, Interview mit Batchelor:** Donald Judd interviewed by David Batchelor. A Small Kind of Order, in: *Artscribe International*, November/Dezember 1989, S. 62–67.

**Judd, Interview mit Poetter, 1990:** Jochen Poetter / Rosemarie E. Pahlke: Zurück zur Klarheit. Gespräch mit Donald Judd, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1989, S. 65–104.

**Judd, Interview Bochum, 1990:** Gespräch mit Donald Judd am 01. Februar 1990 an der Ruhr-Universität in Bochum, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, Kunstverein St. Gallen 1990, S. 39–46.

**Klee 1920:** Paul Klee, 1920, in: *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920; wieder abgedruckt in: Paul Klee. *Kunst – Lehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig, 3. Auflage 1995 (<sup>1</sup>1987), S. 60–66.

**LeWitt 1967:** Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, S. 79–83.

**LeWitt 1969:** Sol LeWitt: Sentences on Conceptual Art, in: *Art-Language*, Vol. 1, No. 1, Mai 1969, S. 11.

**McCracken, Interview mit Colpitt, 1998:** Frances Colpitt: Interview with John McCracken, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 4, April 1998, S. 86–93.

**Moholy-Nagy 1929:** László Moholy-Nagy: von material zu architektur. Faksimile der 1929 erschienen Erstaussgabe mit einem Aufsatz von Otto Stelzer und einem Beitrag des Herausgebers, hg. von Hans M. Wingler, *Neue Bauhausbücher*, Berlin 2001.

**Morellet, Lichtquellen, 1966:** François Morellet: Direkte Lichtquellen in der Kunst (1966), in: François Morellet: *Lichtobjekte*, Ausstellungskatalog, Westfälischer Kunstverein, Münster, Kunsthalle zu Kiel, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

**Morellet, Statement, 1968:** François Morellet: [Statement], in: *Participation. À la recherche d'un nouveau spectateur*, (Groupe de Recherche d'Art Visuel. Garcia-Rossi,

Le Parc, Morellet, Sobino, Stein, Yvaral), Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1968, S. 41–42.

**Morellet, Picknick, 1971:** François Morellet: Vom Betrachter zum Betrachter oder die Kunst sein Picknick auszupacken (1971), abgedruckt in: François Morellet, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stuttgart 1977, S. 64–71.

**Morellet, Interview, 1976:** François Morellet: Ungehörige Fragen. Ein anonymes Interview mit François Morellet, in: François Morellet: Lichtobjekte, Ausstellungskatalog, Westfälischer Kunstverein, Münster / Kunsthalle zu Kiel, Münster/Kiel/Cholet 1976, o. S.

**Morellet, Ordnung, 1977:** François Morellet: Die Ordnung der Arbeiten, in: François Morellet. Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stuttgart 1977, S. 75–76.

**Morellet, Mitteilung, 1977:** François Morellet: Mitteilung, in: François Morellet. Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stuttgart 1977, S. 72.

**Morellet, Vorwort, 1983:** François Morellet: Vorwort, in: François Morellet. Werke/Works 1976–1983, Ausstellungskatalog, Josef-Albers-Museum Bottrop / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. R. 1983, S. 7–9.

**Morellet, Manuskript, 1984:** François Morellet: Unveröffentlichtes Manuskript vom April 1984, zitiert in: Serge Lemoine. François Morellet, Zürich 1986, S. 42.

**Morellet, Interview, 1988:** François Morellet. Interview 1988, in: François Morellet. Grands Formats, Ausstellungskatalog, Saarland Museum, Saarbrücken, Dillingen/Saar 1991, S. 89–93.

**Morellet, Installationen, 1994:** François Morellet: Meine Installationen, in: François Morellet. Installations, Ausstellungskatalog (anlässlich "François Morellet – Chemnitzer Buerger-Eyd"), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Stuttgart 1994, S. 10–19.

**Morellet 2001:** François Morellet. Konstruktionen mit der Zahl  $\pi$ , Ausstellungskatalog, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (Dokumentationen unserer Zeit, Vol. 27), Mainz/München 2001.

**Morris, Part 1, 1966:** Robert Morris: Notes on Sculpture [Part 1], in: *Artforum*, Vol. 4, No. 6, Februar 1966, S. 42–44.

**Morris, Part 2, 1966:** Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 2, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 2, Oktober 1966, S. 20–23.

**Morris, Part 3, 1967:** Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non-sequiturs, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, S. 24–29.

**Morris, Part 4, 1969:** Robert Morris: Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects, in: *Artforum*, Vol. 7, No. 8, April 1969, S. 50–54.

**Nauman, Interviews 1967–1988:** Bruce Nauman. Interviews 1967–1988, aus dem Amerikanischen und hg. von Christine Hoffmann, (Fundus-Bücher 138), Amsterdam 1996.



**Newman 1948:** Barnett Newman: The Sublime is Now, in: *Tiger's Eye*, Vol. 1, Dezember 1948; wieder abgedruckt in: John P. O'Neill (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, New York 1990, S. 170–173.

**Newman, Interview 1967:** Barnett Newman in einem Interview mit David Sylvester in New York am 3. März 1967, in: Harold Rosenberg: Barnett Newman, New York 1978, S. 246.

**Newman, Interview, 1970:** Barnett Newman: Interview with Emile de Antonio, 1970; wieder abgedruckt in: John P. O'Neill: Barnett Newman. Complete Writings and Interviews, New York 1990, S. 302–308.

**Newman, Selected Writings and Interviews, 1990:** John P. O'Neill (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, New York 1990.

**Serra 1982:** Richard Serra: Erweiterte Notizen von Sight Point Road (1982), in: Richard Serra: Schriften. Interviews. 1970–1989, Bern 1990, S. 164.

**Serra, Interview mit Eisenman, 1983:** Interview Richard Serra mit Peter Eisenman (1983), in: Richard Serra: Schriften. Interviews. 1970–1989, Bern 1990, S. 170.

**Serra 1989:** Richard Serra: "Titled Arc" zerstört (1989), in: Richard Serra: Schriften. Interviews. 1970–1989, Bern 1990, S. 227.

**Serra, Schriften, 1990:** Richard Serra: Schriften. Interviews. 1970–1989, Bern 1990.

**Sonnier, Interview, 1971:** Keith Sonnier im Interview mit Willoughby Sharp, in: *Arts Magazine*, Vol. 45, No. 4, Februar 1971, S. 21–27.

**Sonnier, Interview, 1977:** Keith Sonnier im Interview mit Calvin Harlan, in: *Parachute*, No. 3, 1977, S. 25–28.

**Sonnier, Arbeiten in Deutschland, 1979:** Keith Sonnier: Arbeiten in Deutschland, in: Keith Sonnier. BA-O-BA. SEL SERIES. Argon- und Neon-Arbeiten, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange, Krefeld 1979, o. S.

**Sonnier, Interview, 1982:** Keith Sonnier im Interview mit Betsy Sussler, in: *Art Papers*, Vol. 6, No. 5, September/Oktober 1982, S. 4–5.

**Sonnier, Interview, 1991:** Keith Sonnier im Interview mit D. Eric Bookhardt, in: *Art Papers*, Vol. 15, No. 1, Januar/Februar 1991, S. 22–23.

**Sonnier, Interview, 1993:** Keith Sonnier im Interview mit Hubertus Raben, in: *Lichtweg – Keith Sonnier – Lightway*, Stuttgart 1993, S. 26–32.

**Sonnier, Interview, 1999:** Keith Sonnier im Interview mit Alexander Pühringer: Die Psychologie des Materials, in: *frame*, November/Dezember 1999; wieder abgedruckt in: Keith Sonnier. Environmental Works 1968–1999, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz, 1999, S. 8–20.

**Turrell, Interview, 1990:** Richard Flood / Cari Stigliano: Interview with James Turrell, in: *Parkett*, No. 25, September 1990, S. 94–98.

**Turrell, Interview, Long Green, 1990:** Oliver Wick: Interview mit James Turrell, in: James Turrell, Long Green, Ausstellungskatalog, Turske & Turske, Zürich 1990, S. 113–127.

**Turrell, Interview, 1992:** Jiri Svestka: Interview with James Turrell, in: James Turrell. Perceptual Cells, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1992, S. 56–70.

**Venezia 2002:** Michael Venezia: A Conversation, in: Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin. A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa (Tex.), May 5 and 6, 2001, Marfa 2002, S. 101–110.

**Venturi/Scott/Izenour 1979:** Robert Venturi / Denise Scott Brown / Steven Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig 1979.

#### 6.2.4 Bücher, Zeitschriftenartikel und Aufsätze

**Adams 1977:** Willi Paul Adams (Hg.): Die Vereinigten Staaten von Amerika (Fischer Weltgeschichte, Band 30), Frankfurt a. M. 1977.

**Adcock 1986:** Craig Adcock: Marcel Duchamp als Mittler zwischen Europa und Amerika, in: Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1986, S. 25–36.

**Adcock 1990:** Craig Adcock: James Turrell. The Art of Light and Space, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1990.

**Ades/Cox/Hopkins 1999:** Dawn Ades / Neil Cox / David Hopkins: Marcel Duchamp, London 1999.

**Agee 1968:** William C. Agee: Don Judd, in: Don Judd, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1968, S. 9.

**Alberro, Turn of the Screw, 1997:** Alexander Alberro: The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition, in: *October*, No. 80, Frühjahr 1997, S. 57–84.

**Alberro, Reply, 1997:** Alexander Alberro: Reply to Thomas M. Messer's comment on author's article "Turn of the Screw, Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", in: *October*, No. 82, Herbst 1997, S. 123–125.

**Amy 1998:** Michaël Amy: François Morellet at Nicholas Davies, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 5, May 1998, S. 122–123.

**Anna 1994:** Susanne Anna: Bemerkungen zu ephemeren Werken von François Morellet, in: François Morellet. Installations, Ausstellungskatalog (anlässlich "François Morellet – Chemnitzer Buerger-Eyd"), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Stuttgart 1994, S. 20–65.

**Antin 1994:** David Antin: Have Mind, Will Travel, in: Robert Morris. The Mind / Body Problem, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994, S. 34–49.

**Armstrong 1990:** Richard Armstrong: Between Geometry and Gesture, in: *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990, S. 12–18.

**Armstrong 1993:** Richard Armstrong: Anti-Form: 1965–1970, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 143–150.

**Art Now: New York**, Millet Andrejevic, Karel Appel, Jeanne Miles, Walasse Ting, Jane Wilson, Vol. 1, No. 10, Dezember 1969.

**Auping 1987:** Michael Auping: Beyond the Sublime, in: *The Critical Developments*, Ausstellungskatalog, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (N. Y.) 1987, S. 146–166.

**Bärnreuther 1999:** Andrea Bärnreuther: Der neue Mensch – Die neue Welt, in: *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Ausstellungskatalog, Altes Museum, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Berlin 1999, S. 88–106.

**Baker 1967:** Elizabeth C. Baker: The Light Brigade, in: *Art News*, Vol. 66, No. 1, März 1967, S. 52–55, 63–66.

**Baker 1971:** Kenneth Baker: Keith Sonnier at the Modern, in: *Artforum*, Vol. 10, No. 2, Oktober 1971, S. 77–81; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990, S. 246–248.

**Baker 1972:** Kenneth Baker: A note on Dan Flavin, in: *Artforum*, Januar 1972, S. 38–40.

**Baker 1988:** Kenneth Baker: *Minimalism – Art of Circumstance*, New York 1988.

**Baker 1982:** Lauren Baker [u. a.]: [Einleitung], in: *Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, Downtown Branch At Federal Hall National Memorial, 1982, o. S.

**Barr 1992:** Vilma Barr: *The Best of Neon. Architecture. Interiors. Signs*, New York 1992.

**Barr 2000:** Helen Barr: Pontormos *Visitazione*. Über die Verrätselung von Bildern, in: *Objekt der Begierde – Das Kunstwerk im Rampenlicht. Reader des 60. Kunsthistorischen Studierenden Kongresses, Heidelberg 2000*, S. 25–31.

**Batchelor 1991:** David Batchelor: Abstraction, Modernism, Representation, in: Andrew Benjamin / Peter Osborne (Hg.): *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, London 1991, S. 45–57.

**Batchelor 1997:** David Batchelor: *Minimalism (Movements in Modern Art)*, London 1997.

**Battcock 1968:** Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver 1968.

**Bayer 1992:** Patricia Bayer: *Art Deco. Architecture*, London 1992.

**Beal 2000:** Daphne Beal: The Chinati Foundation: A Museum in Process, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 10, Oktober 2000, S. 116–124, 181.

**Bell 1994:** Clare Bell: Lebensdaten und Chronik des Kunstgeschehens, in: Roy Lichtenstein, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Deichtorhallen, Hamburg, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 364–375.

**Bell o. D.:** Dan Flavin. The Dan Flavin Art Institute, in: Faltblatt zu den Arbeiten in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, Long Island (N. Y.), Dia Center for the Arts, New York, ohne Datierung, o. S.

**Bell 2000:** Tiffany Bell: Dan Flavin, Posthumously, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 10, Okt. 2000, S. 126–133.

**Belloli 1977:** Jay Belloli: Introduction to the installations in fluorescent light of Dan Flavin, in: Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972–1975 / Dan Flavin: installations in fluorescent light 1972–1975, Ausstellungskatalog, The Fort Worth Art Museum / The Art Institute of Chicago / University Art Museum Berkeley (Cal.), Fort Worth 1977, S. 19–32.

**Belting/Dilly/Kemp/Sauerländer/Warnke 1988:** Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988.

**Benezra 1993:** Neal Benezra: "Eine andere Sprache sprechen": Malereikritik und die Anfänge der Minimal Art und Konzeptkunst, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 133–141.

**Benezra 1999:** Neal Benezra: Die Misere der Schönheit, in: Beauty Now – Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C. / Haus der Kunst, München, Ostfildern-Ruit 1999, S. 17–38.

**Benjamin 1977:** Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977 (<sup>1</sup>1963).

**Benjamin/Osborne 1991:** Andrew Benjamin / Peter Osborne (Hg.): Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics, London 1991.

**Berger 1994:** Maurice Berger: Wayward Landscape, in: Robert Morris. The Mind / Body Problem, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994, S. 18–33.

**Bering 1993:** Kunibert Bering: Kunst und Kunstvermittlung als dynamisches System. Interpretation und Vermittlung, Vol. 1, Münster/Hamburg 1993.

**Billeter 1998:** Erika Billeter: Intérieur – Effet de Lampe, in: Die Nacht, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München, Wabern-Bern 1998, S. 95–106.

**Bismarck 1993:** Beatrice von Bismarck: Dan Flavin – Vorschläge zum Sichtbaren, in: Dan Flavin. Installationen in fluoreszierendem Licht 1989–1993, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 12–27.

**Bismarck 1998:** Beatrice von Bismarck: Bruce Nauman. The True Artist. Der wahre Künstler, Ostfildern-Ruit 1998.

**Bittencourt 1994:** Vivien Bittencourt: Unwrapping Stephen Antonakos, in: *Print Collector's Newsletter*, Vol. 25, No. 3, Juli/August 1994, S. 94–96.

**Blum 1996:** Peter Blum: Prolog, in: In the Quest of the Absolute. Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin, Helmut Federle, Joseph Marioni, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York 1996, S. 5–6.

**Bochner, Serial Art, 1967:** Mel Bochner: Serial Art (Systems: Solipsism), in: *Arts-magazine*, Vol. 41, No. 8, Sommer 1967, S. 40–43.

**Bochner, Serial Attitude, 1967:** Mel Bochner: The Serial Attitude, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 8, Dezember 1967, S. 28–33.

**Bochner, Interview mit Joan Simon, 1993:** Mel Bochner im Gespräch mit Joan Simon: Über Eva Hesse, in: Eva Hesse. Drawing in Space, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, Ostfildern 1993, S. 77–88.

**Bockemühl 1985:** Michael Bockemühl: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, (Habilitationsschrift), Stuttgart 1985.

**Bockemühl 1989:** Michael Bockemühl: Anschauen als Bildkonstitution, in: Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.): Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 63–82.

**Boehm 1989:** Gottfried Boehm: Was heißt: Interpretation?, in: Fachschaft der Kunstgeschichte München (Hg.): Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 13–26.

**Boehm 1996:** Gottfried Boehm: Im Schwerefeld. Wege der Erfahrung mit Serras Plastik, in: Martin Schwander (Hg.): Richard Serra. Intersection Basel, Düsseldorf 1996, S. 46–71.

**Boissière 1996:** Oliver Boissière: Jean Nouvel, Paris 1996.

**Brooke 1993:** Anna Brooke: Marcel Duchamp (Künstlerbiographie), in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 473.

**Burnham 1968:** Jack Burnham: System Esthetics, in: *Artforum*, Vol. 7, No. 1, September 1968, S. 30–35.

**Burnham 1969:** Jack Burnham: A Dan Flavin Retrospective in Ottawa, in: *Artforum*, Vol. 8, No. 4, Dezember 1969, S. 48–55.

**Burnham 1973:** Jack Burnham: Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation, Köln 1973.

**Butterfield 1993:** Jan Butterfield: The Art of Light and Space, New York 1993.

**Camhi 2000:** Leslie Camhi: Did Duchamp Deceive Us?, in: *ARTnews*, Vol. 98, No. 2, Februar 2000, S. 98–102.

**Catoir 1974:** Barbara Catoir: Dan Flavin. Kunsthalle Köln und Galerie Heiner Friedrich, Köln, in: *Das Kunstwerk*, Vol. 27, No. 1, Januar 1974, S. 56.

**Celant 1980:** Germano Celant: Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Action Painting, Newdada, Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art, Mailand 1980.

**Chambers 1997:** Karen S. Chambers: Glass and Architecture, Part 2, Glass's Modernist Accent, in: *Neues Glas*, No. 2, 1997, S. 46–53.

**Chave 1992:** Anne C. Chave: Minimalism and the Rhetoric of Power, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 5, Januar 1990, S. 44–63; überarbeitet und gekürzt in: Francis Francina (Hg.): *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, London 1992, S. 264–281. [Überarbeitete Fassung ins Deutsche übersetzt in: Gregor Stemmrich, (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 647–677.]

**Clisby 1988:** Roger D. Clisby: Foreword, in: Keith Sonnier, *Neon Sculpture*, Ausstellungskatalog, Chrysler Museum, Norfolk (Va.), 1988, S. 3.

**Cohen 1982:** Edie Cohen: Light Show. The Hauserman Showroom in the Pacific Design Center, Los Angeles, in: *Interior Design*, Juli 1982, S. 146–153.

**Colpitt 1990:** Frances Colpitt: *Minimal Art. The Critical Perspective*, Michigan 1990.

**Colpitt 1999:** Frances Colpitt: denkmal für das überleben der Frau Reppin, 1966, in: Dan Flavin: *Die Architektur des Lichts*, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 22–23.

**Craig-Martin 1989:** Michael Craig-Martin: The Art of Context, in: *Minimalism*, Ausstellungskatalog, Tate Gallery Liverpool 1989, S. 6–7.

**Criqui 1987:** Jean-Pierre Criqui: Neither Inside nor Out, in: Keith Sonnier, *Ausstellungskatalog*, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguehenec, Rennes 1987, o. S.

**Crone/Moos 1993:** Rainer Crone / David Moos: Tatlin und Flavin, in: Jürgen Harten (Hg.): *Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung (Ein internationales Symposium)*, Köln 1993, S. 266–271.

**Dabrowski 1998:** Magdalena Dabrowski: Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, in: Aleksandr Rodchenko, *Ausstellungskatalog*, The Museum of Modern Art, New York 1998, S. 18–49.

**Danieli 1984:** Fidel Danieli: Industrial Icons / Egyptian Deco, in: *Artweek*, Vol. 15, No. 2, 16. Juni 1984, S. 3.

**Daniels 1992:** Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

**Davidson 1998:** Susan Davidson: Art and Technology 1959–1995, in: Robert Rauschenberg. *Retrospektive*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim SoHo, Guggenheim Museum in der Ace Gallery, New York / The Menil Collection,

Contemporary Arts Museum and The Museum of Fine Arts, Houston / Museum Ludwig, Köln / Guggenheim Bilbao Museoa, Ostfildern-Ruit 1998, S. 290.

**Davies 1984:** Hugh M. Davies: Acknowledgements, in: Stephen Antonakos. Neons and Works on Paper, Ausstellungskatalog, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.) 1984, S. 7.

**Davies 1979:** Hugh M. Davies: Stephen Antonakos' "Neon", in: *Arts Magazine*, Vol. 33, No. 5, Januar 1979, S. 142–144.

**Dector 1989:** Joshua Dector: Dan Flavin, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 1, September 1989, S. 104.

**Dector 1989:** Joshua Dector: New York in Review, in: *Arts Magazine*, Vol. 65, No. 5, Januar 1991, S. 98.

**De Oliveira / Oxley / Petry:** Nicolas De Oliveira / Nicola Oxley / Michael Petry: Installation Art, London 1994.

**Deschamps 1998:** Madeleine Deschamps: Dan Flavin, in: Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin / new uses for fluorescent light with diagrams, drawings and prints from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 17–19.

**Dienst 1988:** Rolf-Gunter Dienst: Von der Landschaft zum Farbraum, in: Rupprecht Geiger, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1988, S. 25–35.

**Dinkla 1995:** Söke Dinkla. Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute, (Dissertation), Köln 1995.

**Domesle 1995:** Andrea Domesle: Leucht-Schrift-Kunst. Eine Kunst parallel zu den Medien. Joseph Kosuth, Mario Merz, Maurizio Nannucci, Bruce Nauman, Jenny Holzer, ([Mikrofiche-Ausgabe] Dissertation), Freiburg im Breisgau 1995.

**Drechsler/Weibel 1991:** Wolfgang Drechsler / Peter Weibel: Malerei zwischen Präsenz und Absenz, in: Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1991, S. 24–234.

**Dreher 1989:** Thomas Dreher: Sol LeWitt. Differenz und Indifferenz, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 6, München 1989.

**Dreher 1992:** Thomas Dreher: Robert Morris. Anamorphosen: Todesfall in Zerrspiegeln, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 19, München 1992.

**Elger 1990:** Dietmar Elger: NEONstücke, in: Neonstücke, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover 1990, S. 9–88.

**Elger 1993:** Dietmar Elger: Material als Prozeß. Keith Sonniers Werk der sechziger Jahre, in: Keith Sonnier. Werke/Works, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthalle Nürnberg / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 8–20.

**Elger 2000:** Dietmar Elger: Einleitung (to Donald Judd, colorist), in: Donald Judd. Farbe, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 2000, S. 11–31.

**Elger/Grisebach/Wäsppe 1993:** Dietmar Elger / Lucius Grisebach / Roland Wäsppe: Vorwort, in: Keith Sonnier. Werke/Works, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthalle Nürnberg / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 6–7.

**Essers 1999:** Volkmar Essers: Jackson Pollock – "Malen ist Selbstentdeckung", in: Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 16–82.

**Fachschaft Kunstgeschichte München 1989:** Fachschaft der Kunstgeschichte München (Hg.): Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989.

**Feynman 1999:** Richard P. Feynman: "Sie beliebten wohl zu scherzen, Mr. Feynman!" Abenteuer eines neugierigen Physikers, 9. Auflage, München/Zürich 1999.

**Finckh 1993:** Gerhard Finckh: Licht-Räume, in: Licht-Räume, Ausstellungskatalog, Museum Folkwang Essen / Bauhaus Dessau, Essen 1993, S. 8–25.

**Flavin/Smith, supplement 1969:** Dan Flavin / Brydon Smith: fluorescent light, etc. from Dan Flavin: a supplement, Ottawa 1969.

**Foster 1986:** Hal Foster: The Crux of Minimalism, in: Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945–1986, Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, New York 1986, S. 162–183 [deutsch in: Shapes and Positions, hg. von Veit Loers, Klagenfurt 1993, S. 149–167 und in: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 589–633].

**Franz, Gestaltung des Sehens, 1995:** Erich Franz: François Morellet – Gestaltung des Sehens, in: Morellet, François Morellet. 50 Werke aus 50 Jahren künstlerischer Arbeit 1945–1995, Ausstellungskatalog, Stadtmuseum Oldenburg (Neue Reihe zur aktuellen Kunst, Band 4), 1995, S. 13–42.

**Franz, Morellet Neon-Arbeiten, 1995:** Erich Franz: Entzug der Verlässlichkeit. Zu Morellets Neon-Arbeiten, in: François Morellet. Neonly, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1995, S. 10–17.

**Franz 1996:** Erich Franz: Gegenwart des Absoluten, in: In the Quest of the Absolute, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York 1996, S. 7–29.

**Frese 1998:** Annette Frese: Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Ausstellungskatalog, Heidelberger Kunstverein, Köln 1998, S. 12–17, 20–25.

**Fried 1967:** Michael Fried: Art and Objecthood, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Juni 1967, S. 12–23; in leicht veränderter Fassung abgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology, Toronto/Vancouver 1968, S. 116–147.

**Friedel 1994:** Helmut Friedel: Dan Flavin im Kunstbau, in: Dan Flavin. Kunstbau Lenbachhaus München. Architektur Uwe Kiessler, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1994, S. 9–12.



**Friedel 1998:** Helmut Friedel: Das Heile und die Höhle, in: Lucio Fontana. La Fine di Dio – Nature – Cubo di Luce, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998, S. 11–17.

**Fuchs 1995:** Rainer Fuchs: Gesammelte Geschichten, in: Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein, Wien 1995, S. 41–56.

**Gadamer 1977:** Hans Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977.

**Gage 1998:** John Gage: Rothko: Color as Subject, in: Mark Rothko, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D. C. / Whitney Museum of American Art, New York / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, New Haven / London 1997, S. 246–263.

**Georgia 1981:** Olivia Georgia: Neon Fronts, in: Luminous Art for the Urban Landscape, Ausstellungskatalog, Washington Project for the Arts 1981, o. S.

**Germer 1996:** Stefan Germer: Nachtrag, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 6, No. 24, November 1996, S. 160–161.

**Gibson 1982:** James J. Gibson: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung, München/Wien/Baltimore 1982.

**Gibson 1987:** Michael Gibson: The Strange Case of the Fluorescent Tube [Interview mit Dan Flavin], in: *Art International*, Herbst 1987, S. 105–110.

**Giloy-Hirtz 1997:** Petra Giloy-Hirtz: Kunst für München. Wegweiser im öffentlichen Raum 1972–1997, München 1997.

**Giloy-Hirtz 1998:** Petra Giloy-Hirtz: Mischa Kuball. Die Sprache des Lichts, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 42, München 1998.

**Glenn 1992:** Constance W. Glenn: Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde, in: Pop Art, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1992, S. 31–41.

**Glueck 1968:** Grace Glueck: Artist Citing "Noise", Withdraws Whitney Exhibit, in: *The New York Times*, 25. Juli 1968, S. 30.

**Goetz 1998:** Joachim Goetz: Der Prophet des Lichts – Christian Bartenbach, in: *Licht, tain*, Magazin für Architektur, Kunst und Design, No. 6, November/Dezember 1998, S. 62–67.

**Götz 1990/1991:** Matthias Götz: Nichts als Licht. Nichts als ein Bericht, in: Licht, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Basel 1990/1991, S. 97–130.

**Govan, Interview mit Thon, 1996:** Michael Govan: Es gibt einfach zuviel Kunst auf der Welt. Gespräch mit Ute Thon, in: *Kunstforum*, Vol. 133, Februar–April 1996, S. 441–445.

**Govan 1997/1998:** Michael Govan: [Dan Flavin], Faltblatt zur Ausstellung *Dan Flavin (1962/63, 1970, 1996)*, Dia Center for the Arts, New York, 22. Mai 1997 – 15. Juni 1998, o. S.

**Govan 1999:** Michael Govan: *grün kreuzt grün (für Piet Mondrian, dem das grün fehlte)*, in: Dan Flavin: Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 26–27.

**Graulich 1995:** Gerhard Graulich: Weder visuell noch zerebral. Duchamp als Anreger eines konzeptuellen Kunstbegriffs, in: Marcel Duchamp. Respirateur, Ausstellungskatalog, Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern 1995, S. 79–86.

**Grisebach 1993:** Lucius Grisebach: Von "BA-O-BA" zu "El Globo". Keith Sonniers Arbeiten seit 1969, in: Keith Sonnier. Werke/Works, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover / Kunsthalle Nürnberg / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 21–31.

**Güthlein/Matsche 1993:** Klaus Güthlein / Franz Matsche (Hg.): Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Vol. 20), Worms 1993.

**Handbuch für Beleuchtung 1992:** Handbuch für Beleuchtung, hg. von der Schweizerischen Lichttechnischen Gesellschaft [u. a.], 5., völlig neu bearbeitete Auflage, Landsberg 1992.

**Haldner 1990/1991:** Bruno Haldner: Lichter einer Ausstellung, in: Licht, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Basel 1990/1991, S. 10–12.

**Harten 1993:** Jürgen Harten (Hg.): Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung (Ein internationales Symposium), Köln 1993.

**Haskell 1999:** Barbara Haskell: [The American Century: Art & Culture 1900–1950], in: The American Century: Art & Culture 1900–1950, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1999, S. 11–384.

**Hauserman Showroom:** The Walls: A Showroom clothed in Light, in: *Architectural Record*, Vol. 170, No. 9, Juli 1982, S. 120–123.

**Hegy 1996:** Lóránd Hegy: Lucio Fontana – Kunst als Metapher, in: Lucio Fontana. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt / Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996, S. 11–13.

**Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1982:** Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahrbuch 1981, Heidelberg 1982.

**Herzogenrath 1992:** Wulf Herzogenrath: Licht-Skulpturen in den 20er Jahren, in: Lutz Schöbe (Hg.): Bauhaus-Block. Mischa Kuball, Stuttgart 1992, S. 106–111.

**Hess 1977:** Thomas B. Hess: Dan Flavin at the Gates of Light, in: *New York*, 14. Februar 1977, S. 67–70.

**Hillman/Gibbs 1998:** David Hillman / David Gibbs: Genial! Die 100 genialen Erfindungen des 20. Jahrhunderts, ohne die unser Alltag nicht mehr vorstellbar ist, Köln 1998.

**Hirner, Geschichte des künstlichen Lichts, 1999:** René Hirner: Eine kurze Geschichte des künstlichen Lichts, in: FarbLicht. Kunst unter Strom, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg / Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit 1999, S. 113–117.

**Hirner, Kunst und Licht, 1999:** René Hirner: Kunst und Licht. Eine Einführung, in: FarbLicht. Kunst unter Strom, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg / Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit 1999, S. 9–15.

**Hofmann 1998:** Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel, München 1998.

**Holeczek 1983:** Bernhard Holeczek: Des Kaisers neue Kleider, in: François Morellet. Werke/Works 1976–1983, Ausstellungskatalog, Josef-Albers-Museum Bottrop / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. R. 1983, S. 12–20.

**Honisch/Jensen 1976:** Dieter Honisch / Jens Christian Jensen (Hg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1976.

**Honisch 1977:** Dieter Honisch: Zur Organisationsform der Bilder von Stella und Morellet, in: François Morellet, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bad Cannstatt 1977, S. 7–17.

**Honisch 1996:** Dieter Honisch: Dan Flavin, in: Sammlung Marx, Vol. 2, hg. von Heiner Bastian, München/Paris/London 1996, S. 81–83.

**Huber 1975:** Carlo Huber: [Einleitende Worte zur Ausstellung *Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin*], in: Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin / Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Kunsthalle und Kunstmuseum Basel 1975, o. S.

**Huber/Meyer 1975:** Carlo Huber / Franz Meyer: [Vorwort], in: Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin / Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel und Kunstmuseum Basel 1975, o. S.

**Huber 1991:** Hans Dieter Huber: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung in: Johannes Zahlten (Hg.), 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, (Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart), Stuttgart 1991, S. 108–130.

**Huber 1995:** Hans Dieter Huber: Erlernte Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman, in: Holger Birkholz [u. a.] (Hg.): Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses, Weimar 1995, S. 104–125.

**Hughes/Ranfft, Introduction, 1997:** Anthony Hughes / Erich Ranfft: Introduction, in: Anthony Hughes / Erich Ranfft (Hg.): Sculpture and its Reproduction, London 1997, S. 1–6.

**Hunter 1985:** Sam Hunter: Nordamerika, in: Edward Lucie-Smith / Sam Hunter / Max Adolf Vogt: Kunst der Gegenwart 1940–1980, Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt a. M., Berlin / Wien 1985, S. 56–99.

**Imdahl 1981:** Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.

**Imdahl 1989:** Max Imdahl: Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 234–252.

**Installation Art 1993:** *Installation Art, Art and Design Magazine*, No. 30, London 1993.

**Isler 1998:** Vera Isler: Licht-Szenarien in einer New Yorker Loft, in: *Licht. Leuchten und Lampen, Atrium*, Sonderpublikation, No. 10, 1998, S. 84–90.

**Iwinkelried 1999:** Rita Iwinkelried: Szene Mailand, in: *Art*, No. 4, April 1999, S. 12–21.

**Jahrbuch für Licht und Architektur:** *Jahrbuch für Licht und Architektur*, hg. von Ingeborg Flagge.

**Jantzen 1987:** Hans Jantzen: *Kunst der Gotik*, Berlin 1987 (<sup>1</sup>1957).

**Johnson 1982:** Ellen H. Johnson (Hg.): *American Artists on Art from 1940 to 1980*, New York 1982.

**Johnston 1961:** Jill Johnston: Reviews and Previews. New Names this Month [*dan Flavin: constructions and watercolors*, Judson Gallery, New York, 08.05.–05.06.1961], in: *Art News*, Vol. 60, No. 3, Mai 1961, S. 20–21.

**Josten/Rudenstine 1995:** Joop Josten / Angelica Zander Rudenstine: Katalog, in: *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausstellungskatalog, Haags Gemeentemuseum, Den Haag / National Gallery of Art Washington D. C. / The Museum of Modern Art, New York, Bern 1995, S. 87–311.

**Kaprow 1958:** Allan Kaprow: The legacy of Jackson Pollock, in: *ARTnews*, Vol. 57, No. 6, Oktober 1958, S. 24–26, 55–57.

**Keller 1985:** Max Keller: *DuMont's Handbuch der Bühnenbeleuchtung. Theorie, Praxis, Lichtgestaltung, Lichtdramaturgie, Malen mit Licht, Projektion, Technik, Trickeffekte, Lampenlexikon*, Köln 1985.

**Kemp 1988:** Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988, S. 240–257.

**Kemp 1992:** Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin/Hamburg 1992.

**Kerber 1969:** Bernhard Kerber: Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst, in: *Art International*, Vol. 13, No. 10, Christmas 1969, S. 31–36.

**Kerber 1971:** Bernhard Kerber: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971.

**Kiessler 1994:** Uwe Kiessler: *Kunstabau Lenbachhaus*, in: Dan Flavin. *Kunstabau Lenbachhaus München. Architektur Uwe Kiessler*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1994, S. 47–49.

**Kind 1977:** Joshua Kind: The Flavin File, in: *The New Art Examiner*, Vol. 4, No. 9, Juni 1977, S. 8.

**Kirche Paris:** Neue Kirche in Paris. Symbolcharakter, in: *Deutsche Bauzeitung*, November 1998, S. 57–60.

**Klotz 1984:** Heinrich Klotz: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980, München 1984.

**Klotz 1994:** Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne, München 1994.

**Klüver 1982:** Billy Klüver: What are you working on now? 1960–1970 (1982), in: *Electra*, Ausstellungskatalog, MAM Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1984, S. 284, 286.

**Klüver/Martin 1998:** Billy Klüver / Julie Martin: Arbeiten mit Rauschenberg, in: Robert Rauschenberg. Retrospektive, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim SoHo, Guggenheim Museum in der Ace Gallery, New York / The Menil Collection, Contemporary Arts Museum and The Museum of Fine Arts, Houston / Museum Ludwig, Köln / Guggenheim Bilbao Museoa, Ostfildern-Ruit 1998, S. 310–327.

**Köb 1999:** Edelbert Köb: Vorwort, in: Keith Sonnier. Environmental Works 1968–1999, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz 1999, S. 4–5.

**Korazija 1990/1991:** Eva Korazija: Kunstlicht. Vom Licht in der Druckgraphik, in: *Licht*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Basel 1990/1991, S. 34–39.

**Kosuth 1999:** Joseph Kosuth: *die nominale drei (für William von Ockham)*, 1963, in: Dan Flavin. Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 18–19.

**Krauss 1966:** Rosalind Krauss: Allusion and Illusion in Donald Judd, in: *Artforum*, Vol. 4, No. 9, Mai 1966, S. 24–26 [deutsch in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 228–238].

**Krauss 1973:** Rosalind Krauss: Sense and Sensibility. Reflections on Post '60s Sculpture, in: *Artforum*, Vol. 12, No. 3, November 1973, S. 43–53 [deutsch in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 471–497].

**Krens 1994:** Thomas Krens: The Triumph of Entropy, in: Robert Morris. The Mind / Body Problem, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994, S. XVIII.

**Küppers 1973:** Harald Küppers: *Farbe. Ursprung, Systematik, Anwendung*, 2. Auflage, München 1973.

**Kuhn 1994:** Anette Kuhn: Instrumente des Lichts, in: MACK lichtkunst, Ausstellungskatalog, Kunst-Museum Ahlen, Köln 1994, S. 53–58.

**Kuspit 1996:** Donald Kuspit: Voluptuous Technology. Keith Sonnier's Painterly Sculpture, in: Donald Kuspit: *Idiosyncratic. Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge 1996, S. 204–228.

**Lauter 1999:** Marlene Lauter: Neon und fluoreszierende Leuchtstoffröhren. Arbeiten von Dan Flavin, Maurizio Nannucci, Keith Sonnier, Bruce Nauman und François

Morellet, in: *FarbLicht. Kunst unter Strom*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Würzburg / Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit 1999, S. 47–55.

**Lauter 1991:** Rolf Lauter: Carl Andre. *Extraneous Roots*, hg. vom Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1991.

**Lauter 1993:** Rolf Lauter: Der Gegenstand als Kunstobjekt. Anmerkungen zu einer dialektischen Annäherung von "Kunst" und "Leben" in der zeitgenössischen Kunst, in: Klaus Gühlein / Franz Matsche (Hg.): *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Vol. 20), Worms 1993, S. 266–286.

**Lawson-Jonston 1994:** Peter Lawson-Jonston: Preface, in: Robert Morris. *The Mind / Body Problem*, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994, S. XII–XIII.

**Leeb 1999:** Susanne Leeb: Sturheit siegt, in: *Texte zur Kunst*, 9. Jg., Heft 34, Juni 1999, S. 167–171.

**Leen 1992:** Frederik Leen: ... Notes for An Electric Light Art (Dan Flavin), in: *Forum International*, Vol. 3, No. 15, November/Dezember 1992, S. 71–87.

**Lemoine 1986:** Serge Lemoine. François Morellet, Zürich 1986.

**Lemoine 1991:** Serge Lemoine: Punkt, Linie, Fläche, Raum mit System und Zufall, in: François Morellet. *Grands Formats*, Ausstellungskatalog, Saarland Museum, Saarbrücken, Dillingen/Saar 1991, S. 15–24.

**Leppien 1985:** Helmut R. Leppien: Die Gestaltung des direkten Lichts, in: *Mehr Licht. Künstlerhologramme und Lichtobjekte*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 1985, S. 196–201, 211–224.

**Licht 1968:** Ira Licht: Dan Flavin, in: *Artscanda*, Vol. 25, Dezember 1968, S. 62–64.

**Licht. Leuchten und Lampen 1998:** Licht. Leuchten und Lampen, *Atrium*, Sonderpublikation, No. 10, 1998.

**Lichtenstern 1994:** Christa Lichtenstern: Henry Moore. *Liegende. Zweiteilig Liegende I. Landschaft wird Figur*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1994.

**Light in Architecture and Art 2002:** Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin. A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa (Tex.), May 5 and 6, 2001, Marfa 2002.

**Lippard 1966:** Lucy Lippard: Eccentric Abstraction, in: *Art International*, Vol. 10, No. 9, November 1966, S. 28, 34–40; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990, S. 54–58.

**Lippard 1969:** Lucy R. Lippard: 10 Strukturisten in 20 Absätzen, in: *Minimal Art*. Andre, Bladen, Flavin, Grosvenor, Judd, LeWitt, Morris, Smith, Smithson, Steiner, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1969, S. 10–17.

**Livingstone 1992:** Marco Livingstone: Schöne neue Warenwelt, in: Pop Art, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1992, S. 10–18.

**Livingstone 1990:** Margaret S. Livingstone: Kunst, Schein und Wahrnehmung, in: *Gehirn und Kognition*, Heidelberg 1990, S. 156–163.

**Löbke 1999:** Matthia Löbke: "Untitled (to Dan Flavin)". Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, (Dissertation), 1999.

**Locher 1994:** Hans Locher: Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik, Berlin/Bern 1994.

**Lucie-Smith 1999:** Edward Lucie-Smith: Bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1999.

**Lucie-Smith / Hunter / Vogt 1985:** Edward Lucie-Smith / Sam Hunter / Max Adolf Vogt: Kunst der Gegenwart 1940–1980, Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1985.

**Mack 1994:** Gerhard Mack: Dan Flavin, in: Amerikanische Zeichnungen und Graphik, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich (Sammlungsheft 19), Stuttgart-Ostfildern 1994, S. 39–41.

**Marcadé 1993:** Jean-Claude Marcadé: Über die neue Beziehung zum Material bei Tatlin, in: Jürgen Harten (Hg.): Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung (Ein internationales Symposium), Köln 1993, S. 28–36.

**McGreevy 1988:** Linda McGreevy: Keith Sonnier's Cross-Cultural Symbiosis, in: Keith Sonnier, Neon Sculpture, Ausstellungskatalog, Chrysler Museum, Norfolk (Va.) 1988, S. 5–12.

**McGreevy 1989:** Linda McGreevy: The Janus Strategy, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 2, Oktober 1989, S. 52–57.

**McShine 1966:** Kynaston McShine: Introduction, in: Primary Structures: Younger American and British Sculptors, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum, New York 1966, o. S.

**Melchionne 1997:** Kevin Melchionne: Rethinking Site-Specificity: Some Critical and Philosophical Problems, in: *Art Criticism*, Vol. 12, No. 2, 1997, S. 36–49.

**Meyer 1975:** Franz Meyer: [Dan Flavins Zeichnungen, Diagramme und Druckgraphik], in: Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin / Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 und zwei Installationen in fluoreszierendem Licht, Ausstellungskatalog, Kunsthalle und Kunstmuseum Basel 1975, o. S.

**Meyer 1989:** Franz Meyer: "Specific Objects", Minimal Art und Don Judd, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1989, S. 51–57.

**Meyer 1993:** Franz Meyer: Marfa, in: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden / Städtische Kunstsammlungen Chemnitz / Badisches Landesmuseum Karlsruhe / The Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 24–30.

**Meyer 1997:** James Sampson Meyer: *The Genealogy of Minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris*, (Dissertation), Michigan 1997.

**Meyer 2001:** James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London 2001.

**Meyer-Hermann 1991:** Eva Renate Meyer-Hermann: *Das Phänomen Bodenplastik. Untersuchungen zu einem Formproblem der sechziger Jahre an Werkbeispielen von Carl Andre, Anthony Caro, Franz Erhard Walther und Franz Bernhard*, (Dissertation), Bonn 1991.

**Meyer-Hermann 1996:** Eva Meyer-Hermann: *Orte und Möglichkeiten*, in: Carl Andre. *Sculptor 1996*, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange und Museum Haus Esters, Krefeld / Kunstmuseum Wolfsburg, Stuttgart 1996, S. 63–237.

**Minguet 1995:** Joan Minguet: *Cézanne*, Barcelona 1995.

**Mink 1994:** Janis Mink: *Marcel Duchamp 1887–1968*, Köln 1994.

**Molderings 1987:** Herbert Molderings: *Vom Tafelbild zur Objektkunst: Kritik der "reinen Malerei"*, in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktion*, München 1987, S. 257–288.

**Morgan 1989:** Stuart Morgan: *No Wars, No Fanny*, in: *Artscribe*, No. 74, März/April 1989, S. 12–13.

**Müller 1997:** Axel Müller: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, (Habilitationsschrift), München 1997.

**Munchnic 1984:** Suzanne Munchnic: *Flavin Exhibit: His Artistry Comes to Light*, in: *Los Angeles Times*, 23. April 1984, Part VI, S. 1–2.

**Museum für Moderne Kunst 1989:** *Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main* (Hg.): *2. Informationsheft zur Architektur und Sammlung*, Frankfurt a. M. 1989.

**Nadelman 1979:** Cynthia Nadelman: *What's that forest doing in Greenwich Village?*, in: *Art News*, Vol. 78, No. 9, November 1979, S. 66–71.

**Neugroschel 1970:** Joachim Neugroschel: *Antonakos at Fischbach*, in: *Arts Magazine*, Vol. 44, No. 6, April 1970, S. 62.

**Newman 1999:** Michael Newman: *ohne titel (für Barbara Nüsse)*, 1971, in: Dan Flavin: *Die Architektur des Lichts*, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 42–44.

**Oelschlägel 1992:** Petra Oelschlägel: *Zur Kunst von François Morellet*, in: François Morellet. *steel lifes*, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum Hannover 1992, S. 8–14.

**Oxenaar 1973:** R. W. D. Oxenaar: *Zur Ausstellung*, in: *Diagrams & Drawings*. Carl Andre, Christo, Walter de Maria, Mark di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum, Basel 1973, S. 4–11.



**Pacquement 1992:** Alfred Pacquement: Die Nouveaux Réalistes: Die Erneuerung der Kunst in Paris, in: Pop Art, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln 1992, S. 216–220.

**Paice 1994:** Kimberly Paice: Catalogue, in: Robert Morris. The Mind / Body Problem, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994.

**Passuth 1986:** Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, Weingarten 1986.

**Perkowitz 1998:** Sidney Perkowitz: Ein kurze Geschichte des Lichts. Die Erforschung eines Mysteriums, München 1998.

**Perreault 1967:** John Perreault: A MINIMAL FUTURE? Union-Made, in: *Arts Magazine*, Vol. 41, No. 3, März 1967, S. 26–31.

**Perucchi-Petri 1994:** Ursula Perucchi-Petri: Einführung, in: Amerikanische Zeichnungen und Graphik, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich (Sammlungsheft 19), Stuttgart-Ostfildern 1994, S. 7–11.

**Pincus-Witten 1969:** Robert Pincus-Witten: Keith Sonnier: Materials and Pictorialism, 1969; wieder abgedruckt in: *The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1990, S. 173–176.

**Plante 1986:** Michael Plante: The Fifties Legacy: Toward a New Aesthetic, in: *Definitive Statements. American Art: 1964–1966*, Brown University, Providence (Rhode Island) / The Parrish Art Museum, Southampton (Long Island, N. Y.), Providence (Rhode Island) 1986, S. 3–15.

**Poinsot 1986:** Jean-Marc Poinsot: In situ – Orte und Räume in der zeitgenössischen Kunst, in: Margit Rowell (Hg.): *Skulptur im 20. Jahrhundert*, München 1986, S. 253–259.

**Polcari 1993:** Stephen Polcari: Zeitgeschichte und surrealistische Imagination: Amerikanische Kunst in den vierziger Jahren, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 79–87.

**Popper 1984:** Frank Popper: Electricity and electronics in the art of the XXth century, in: *Electra*, Ausstellungskatalog, MAM Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1984, S. 19–77.

**Portmann/Ritsema 1972:** Adolf Portmann / Rudolf Ritsema (Hg.): *The Realms of Colour / Die Welt der Farben*, Jahrbuch 1972, Vol. 41, Leiden 1974.

**Pries 1989:** Christine Pries: Einleitung, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 1–30.

**Prieser/Meyer 1998:** Uwe Prieser / Daniel Mayer: Der Strahlemann, in: *ZEITmagazin*, Licht Special, No. 15, 2. April 1998, S. 22–29.

**Puvogel 1991:** Renate Puvogel: Dan Flavin. Bild-Objekte oder Licht-Körper, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 13, München 1991.

**Ragheb 1999:** J. Fiona Ragheb: Situationen und Orte, in: Dan Flavin: Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 11–17.

**Raskin 2000:** David Barry Raskin: Donald Judd's Skepticism, (Dissertation), UMI Dissertation Services, Ann Arbor / Michigan 2000.

**Rauh, Foreward, 1973:** Emily S. Rauh: Foreword, in: drawings and diagrams from Dan Flavin 1963–1972, [Volume I], Ausstellungskatalog, The St. Louis Art Museum 1973, S. 5–6.

**Rauh, Introduction, 1973:** Emily S. Rauh: Introduction, in: corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Volume II, The St. Louis Art Museum 1973, S. 4.

**Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. I:** Emily S. Rauh / Dan Flavin: Catalogue, in: drawings and diagrams 1963–1972 from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, [Volume I], The St. Louis Art Museum 1973, S. 8–89.

**Rauh/Flavin, St. Louis 1973, Vol. II:** Emily S. Rauh / Dan Flavin: Catalogue, in: corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, Volume II, The St. Louis Art Museum 1973, S. 6–47.

**Rauh, Flavin Graphic, 1977:** Emily S. Rauh: Introduction to the recent graphic art of Dan Flavin, in: Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972–1975 / Dan Flavin: installations in fluorescent light 1972–1975, Ausstellungskatalog, The Fort Worth Art Museum / The Art Institute of Chicago / University Art Museum Berkeley (Cal.), Fort Worth 1977, S. 8–15.

**Reinhardt 1993:** Brigitte Reinhardt: Art is an essence, a center. Zur Ausstellung, in: Eva Hesse. Drawing in Space, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, Ostfildern 1993, S. 11–14.

**Reise 1969:** Barbara Reise: "Untitled 1969": a footnote on art and minimal-stylehood, in: *Studio International*, Vol. 177, No. 910, April 1969, S. 166–172 [deutsch in: Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 375–401].

**Reise, Antwort, 1969:** Barbara Reise [Correspondence. Antwort auf einen offenen Brief Dan Flavins, den er zum Aufsatz " 'Untitled 1969': a footnote on art and minimalstylehood" von Reise geschrieben hatte] in: *Studio International*, Vol. 177, No. 912, Juni 1969, S. 256.

**Reisenwedel-Terhorst:** Gabriele Reisenwedel-Terhorst: Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Joseph Beuys / Andy Warhol / Dan Flavin, (Dissertation), München 1999.

**Reiss 1996:** Julie H. Reiss: From Margin to Center: The Space of Installation Art, 1958–1993, (Dissertation), Ann Arbor / Michigan 1996.

**Ricke 1976:** Rolf Ricke: New York Avantgarde in Köln, in: Dieter Honisch / Jens Christian Jensen (Hg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1976, S. 143–147.

**Richardson 1982:** Brenda Richardson: Bruce Nauman: Neons, in: Bruce Nauman: Neons, Ausstellungskatalog, The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1982, S. 13–36.

**Richter 1964:** Hans Richter, DADA – Kunst und Antikunst, Köln 1964.

**Riedl 1957:** Peter Anselm Riedl: Henry Moore. König und Königin. Werkmonographien zur bildenden Kunst, Stuttgart 1957.

**Riedl 1974:** Peter Anselm Riedl: Vom Orphismus zur Optical Art. Über die Aktivierung des Sehens durch die Farbe, in: Adolf Portmann / Rudolf Ritsema (Hg.): The Realms of Colour / Die Welt der Farben, Jahrbuch 1972, Vol. 41, Leiden 1974, S. 397–427.

**Riedl 1982:** Peter Anselm Riedl: Überlegungen zur illusionistischen Deckenmalerei, in: Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahrbuch 1981, Heidelberg 1982, S. 90–103.

**Riedl 1983:** Peter Anselm Riedl: Wassily Kandinsky, Reinbek 1983.

**Riedl 1993:** Peter Anselm Riedl: Das Unerwartbare im Regelhaften. Zur Kunst der Anna Tretter, in: Anna Tretter, Arbeiten 1985–1993, Ausstellungskatalog, Heidelberger Kunstverein 1993, S. 15–27.

**Rose 1965:** Barbara Rose: ABC Art, in: *Art in America*, Vol. 53, No. 5, Oktober/November 1965, S. 57–69; wieder abgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology, Toronto/Vancouver 1968, S. 274–297.

**Rose, Flavin, 1967:** Barbara Rose: Dan Flavin, in: A New Aesthetic, Ausstellungskatalog, Gallery of Modern Art, Washington D. C. 1967, S. 34–42.

**Rose, A New Aesthetic, 1967:** Barbara Rose: A New Aesthetic, in: A New Aesthetic, Ausstellungskatalog, Gallery of Modern Art, Washington D. C. 1967, S. 8–20.

**Rosenberg 1978:** Harold Rosenberg: Barnett Newman, New York 1978.

**Rosenblum 2002:** Robert Rosenblum: The Art of Electricity, in: Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin. A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa (Tex.), May 5 and 6, 2001, Marfa 2002, S. 39–64.

**Rosenthal 1995:** Mark Rosenthal: "Ungezügelter" Monumente, oder – Wie Claes Oldenburg auszog, die Welt zu verändern, in: Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D. C. / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Bonn / Hayward Gallery, London, Ostfildern 1995, S. 255–263.

**Rowell 1986:** Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986.

**Ruhrberg 1992:** Karl Ruhrberg: Barnett Newman. Dem Grenzenlosen gegenüber, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 19, München 1992.

**Sandler 1965:** Irving Sandler: The New Cool-Art, in: *Art in America*, Vol. 53, No. 1, Januar [Februar] 1965, S. 96–101.

**Sandler 1988/1989:** Irving Sandler: Stephen Antonakos, in: Stephen Antonakos, Ausstellungskatalog, Ileana Tounta Contemporary Art Center Athens, Athen 1988/1989, S. 5–12.

**Sandler 1993:** Irving Sandler: Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Royal Academy of Arts and the Saatchi Gallery, London, München 1993, S. 89–96.

**Sandler 1999:** Irving Sandler (Hg.): Stephen Antonakos, New York 1999.

**Sanio/Möntmann/Metzger 1998:** Sabine Sanio / Nina Möntmann / Christoph Metzger: Minimalisms, Ostfildern 1998.

**Sauer 1993:** Christel Sauer: Robert Mangold oder die Zukunft der Malerei, in: Robert Mangold, Ausstellungskatalog, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen 1993, S. 10–43.

**Sauré 1971:** Wolfgang Sauré: Dan Flavin, in: *Weltkunst*, No. 41, 1971, S. 15.

**Scheer / Thomas-Netik 1995:** Thorsten Scheer / Anja Thomas-Netik: Piet Mondrian. Rot, Gelb, Blau, Frankfurt a. M. / Leipzig 1995.

**Schellmann 1993:** Jörg Schellmann: Entwerfen und Ausführen, in: Wall Works. Wall Installations in Editions 1992–1993, Ausstellungskatalog, Edition Schellmann Köln / New York, Zürich 1993, S. 8–10.

**Scheper 1988:** Dirk Scheper: Die Bauhausbühne, in: Experiment Bauhaus, Ausstellungskatalog, Bauhaus Dessau, Berlin 1988, S. 250–257.

**Schivelbusch 1992:** Wolfgang Schivelbusch: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992.

**Schjeldahl 1984:** Peter Schjeldahl: Minimalism, in: Art of Our Time: The Saatchi Collection, Vol. 1, New York 1984, S. 11–24 [deutsch in: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 556–588].

**Schmidt/Thews 1990:** Robert F. Schmidt / Gerhard Thews (Hg.): Physiologie des Menschen, 24. korrigierte Auflage, Berlin / Heidelberg / New York / London / Paris / Tokio 1990.

**Schmitz 1998:** Norbert M. Schmitz: Pioniere der Lichtkunst. Zwischen Mythos und Alltag, in: Michael Schwarz (Hg.): Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 32–43.

**Schneemann 1998:** Peter Schneemann: Who's afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen, (Rombach Wissenschaft, Reihe Quellen zur Kunst, hg. von Norberto Gramaccini, Vol. 6), Freiburg im Breisgau 1998.

**Schöbe 1992:** Lutz Schöbe (Hg.): Bauhaus-Block. Mischa Kuball, Stuttgart 1992.

**Schöne 1994:** Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, 8. Auflage (unveränderter Nachdruck der 3. Auflage; 1. Auflage 1954), Berlin 1994.

**Schuster 1988:** Peter-Klaus Schuster: Rupprecht Geiger – die Münchner Jahre, in: Rupprecht Geiger, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1988, S. 9–21.

**Schwander 1996:** Martin Schwander (Hg.): Richard Serra. Intersection Basel, Düsseldorf 1996.

**Schwarz 1996:** Dieter Schwarz: Michael Venezia: Malerei belegt einen Ort, in: Michael Venezia. Malerei/Painting 1970–1995, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur / Westfälischer Kunstverein, Münster, Düsseldorf 1996, S. 7–17.

**Schwarz, Licht, Farbe, Raum, 1997:** Michael Schwarz: Licht, Farbe, Raum, in: Michael Schwarz (Hg.): Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 1997, S. 17–23.

**Schwarz 1998:** Michael Schwarz (Hg.): Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998.

**Scorzin 1994:** Pamela C. Scorzin: "Pictures of Photographs". Warhols Selbstbildnisse im Kontext der Bildniskunst nach 1960, (Dissertation), Heidelberg 1994.

**Scott 1969:** Burton Scott: Stephen Antonakos [Ausstellung Fischbach Gallery, New York], in: *Art News*, Vol. 68, No. 1, März 1969, S. 13.

**Sharp 1967:** Willoughby Sharp: Luminism and Kineticism, wieder abgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver 1968, S. 317–357.

**Shirey 1969:** David L. Shirey: N. Y. Painting and Sculpture 1940–1970. The Year of the Centennial at the Met, in: *Artsmagazine*, Vol. 44, No. 1, September/Okttober 1969, S. 35–39.

**Siegel 1985:** Jeanne Siegel: Introduction, in: Jeanne Siegel (Hg.): *Artwords. Discourses on the 60s and 70s*, Michigan 1985, S. 1–12.

**Simmen 1998:** Jeannot Simmen: Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt a. M. 1998.

**Skoggard 1977:** Ross Skoggard: Flavin 'According to His Lights', in: *Artforum*, Vol. 15, No. 8, April 1977, S. 52–54.

**Smith 1969:** Brydon Smith: Catalogue, in: Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa / Vancouver Art Galleery / [The Jewish Museum, New York], Ottawa 1969, S. 41–245.

**Smith 1999:** Brydon Smith: eine künstliche barriere aus blauem, rotem und blauem fluoreszierendem licht (für Flavin Starbuck Judd), 1968, in: Dan Flavin. Die Architektur des Lichts, Ausstellungskatalog, Deutsche Guggenheim Berlin, Ostfildern-Ruit 1999, S. 30–31.

**Smith 1975:** Roberta Smith: Donald Judd, in: Donald Judd, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa 1975, S. 3–31.

**Spector 1993:** Nancy Spector: Against the Grain. A History of Contemporary Art at the Guggenheim, in: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.): *Art of this Century. The Guggenheim Collection*, New York 1993, S. 257–286.

**Spector 1971:** Naomi Spector: Antonakos: "Pillows", in: Stephen Antonakos, "Pillows", Ausstellungskatalog, Contemporary Arts Museum of Houston (Tex.) 1971, o. S.

**Spector 1999:** Naomi Spector: Einige Anmerkungen zu Stephen Antonakos, in: *Im Spiegel der Freiheit. Ausgewählte Positionen griechischer Kunst im 20. Jahrhundert.* Yannis Tsarouchis, Stephen Antonakos, George Hadjimichalis, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2001, S. 56–58.

**Stecker 1992:** Raimund Stecker: Die Kunst ums Licht, in: James Turrell. *Perceptual Cells*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1992, S. 82–86.

**Steele 1998:** Brett Steele: Die Moderne in Verkleidung, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, No. 4, April 1998, S. 7–13.

**Stemmler 1990:** Dierk Stemmler: Dan Flavin, in: Dan Flavin. Vier Werke in fluoreszierendem Licht aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Ausstellungskatalog, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990, o. S.

**Stemmrich, Vorwort, 1995:** Gregor Stemmrich: Vorwort. Minimal Art – eine kritische Retrospektive, in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 11–30.

**Stemmrich 1995:** Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995.

**Stemmrich 1998:** Gregor Stemmrich: Grundkonzepte der Minimal Art, in: *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Ausstellungskatalog, Neues Museum Weserburg Bremen / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Heidelberg 1998, S. 12–22.

**Stern 1979:** Rudi Stern: *Let there be Neon*, New York 1979.

**Stiles/Selz 1996:** Kristine Stiles / Peter Selz (Hg.): *Theories and Documents of Contemporary Art*, London 1996.

**Stockebrand 1996:** Marianne Stockebrand: Pink, Yellow, Blue, Green and Other Colors in the Work of Dan Flavin, in: *The Chinati Foundation / La Fundación Chinati Newsletter*, Vol. 2, Marfa 1996, S. 2–11.

**Stöhr, Einführung, 1996:** Jürgen Stöhr: Der "Pictorial Turn" und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema, in: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 7–14.

**Stöhr 1996:** Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996.

**Storck 1979:** Gerhard Storck: Keith Sonnier's neue Argon- und Neon-Arbeiten, in: Keith Sonnier. *BA-O-BA. SEL SERIES. Argon- und Neon-Arbeiten*, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange, Krefeld 1979, o. S.

**Strickland 1993:** Edward Strickland: *Minimalism: Origins*, Bloomington/Indianapolis 1993.

**Strigalev 1993:** Anatolij Strigalev: Vladimir Tatlin. Eine Retrospektive, in: Vladimir Tatlin. *Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau / Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Köln 1993, S. 8–52.

**Sykora 1983:** Katharina Sykora: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, (Dissertation), Würzburg 1983.

**Tancock 1969:** John Tancock: Is Brancusi Still Relevant?, in: *Artnews*, Vol. 68, No. 6, Oktober 1969, S. 40–43, 62.

**Temple 1969:** Richard Temple: The Meanings of Icons, in: *Art and Artists*, Vol. 4, No. 1, April 1969, S. 32–35.

**Teuber 1993:** Dirk Teuber: Rudolf Herz und Thomas Lehnerer. Gemeinsame Arbeiten 1979–1993, in: Rudolf Herz / Thomas Lehnerer: Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes, Ausstellungskatalog, Polizeidirektion Baden-Baden 1993, S. 4–35.

**Thiele 1995:** Carmela Thiele: Skulptur, Köln 1995.

**Thierolf 2001:** Corinna Thierolf: Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne, Bestandskatalog zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Vol. 3, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Ostfildern-Ruit 2001.

**Thomas 1989:** Karin Thomas: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1989.

**Thon 1999:** Ute Thon: Dia Center geht aufs Land, in: *Kunstforum*, Vol. 145, Mai–Juni 1999, S. 440–441.

**Tuchman, Avantgarde, 1980:** Maurice Tuchman: The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art 1980, S. 118–121 [deutsch in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 528–540].

**Tuchman, Minimalism, 1980:** Phyllis Tuchman: Reflections on Minimalism / Gedanken zur "Minimal Art", in: *InK, Hallen für internationale neue Kunst, Dokumentation 6*, Zürich 1980, S. 36–51.

**Varndedoe 1998:** Kirk Varnedoe: Comet: Jackson Pollock's Life and Work, in: *Jackson Pollock, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1998*, S. 15–85.

**Viereck 1958:** Peter Viereck: Poets and painters, 6, in: *Artnews*, Vol. 57, No. 7, November 1958, S. 26–27.

**Viladas 1985:** Pilar Viladas: Art for whose sake?, in: *Progressive Architecture*, Vol. 66, No. 4, April 1985, S. 29.

**Vogel 1997:** Carol Vogel: Couture Hitched to Needy Museums, in: *The New York Times*, 4. Januar 1997, S. 18.

**Von Meier 1967:** Kurt von Meier: Los Angeles, in: *Art International*, Vol. 11, No. 4, April 1967, S. 51–55.

**Wagner 2001:** Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

**Wagner 1993:** Thomas Wagner: Das Licht nach der Malerei. Dan Flavins "Lichträume (innerhalb und außerhalb)" im Frankfurter Städel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, No. 62, 15.03.1993.

**Waldman 1978:** Diane Waldman: The Farther Shore of Art, in: Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / The Museum of Fine Arts, Houston / Walker Art Center, Minneapolis / Los Angeles County Museum of Art, New York 1978, S. 16–71.

**Waldman 1994:** Diane Waldman: Kapitel 2. Vom Klischee zur Ikone: Frühe Pop-Bilder, in: Roy Lichtenstein, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München / Deichtorhallen, Hamburg, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 19–44.

**Waldman 1997:** Diane Waldman: Ellsworth Kelly, in: Ellsworth Kelly, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München, New York / München 1997, S. 10–399.

**Wappler 1994:** Frederike Wappler: Bruce Nauman. "Learned Helpness" und/oder parierte Schocks, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 25, München 1994.

**Waterhouse 1989:** Keith Waterhouse, in: *Daily Mirror*, 19. Februar 1976; zitiert nach: Minimalism, Ausstellungskatalog, Tate Gallery Liverpool 1989, S. 8.

**Watzlawick 1996:** Paul Watzlawick: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?, München 1996 (<sup>1</sup>1978).

**Weiss/Ronte, Supplement Köln 1973:** Evelyn Weiss / Dieter Ronte: Dan Flavin. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht. [ein Supplement] Kunsthalle Köln, 9. November 1973 bis 6. Januar 1974.

**Weitemeier 1999:** Hannah Weitemeier: Lichtchoreographien. Elektrisches Licht in der kinetischen Kunst nach 1945, in: Michael Schwarz (Hg.): Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 46–59.

**Welsch 1998:** Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, 5. Auflage, Stuttgart 1998.

**Wenk 1997:** Silke Wenk: Henry Moore. Large Two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates, Frankfurt a. M. 1997.

**Wilson 1970:** William S. Wilson: Dan Flavin: Fiat Lux, in: *ARTnews*, Vol. 68, No. 9, Januar 1970, S. 48–51.

**Wisner 1985:** Beat Wisner: Mondrians ästhetische Utopie, Baden 1985.

**Wollheim 1965:** Richard Wollheim: Minimal Art, in: *Arts Magazine*, Vol. 39, No. 4, Januar 1965, S. 26–32; wieder abgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology, Toronto/Vancouver 1968, S. 387–399.

**Wood 1972:** James N. Wood: Notes on an exposition of cornered installations in fluorescent light by Dan Flavin set to celebrate ten years of the Albright-Knox Art Gallery, in: *Studio International*, Vol. 184, No. 950, Dezember 1972, S. 230–232.

**Wortz 1983:** Melinda Wortz: Dan Flavin, E. F. Hauserman Company showroom, Pacific Design Center, in: *Artforum*, Vol. 21, No. 5, Januar 1983, S. 82.



**Wulffen 1994:** Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst, in: *Kunstforum International*, Vol. 125, Januar/Februar 1994, S. 50–58.

**Wynn 1977:** Neil A. Wynn: Vom Weltkrieg zur Wohlstandsgesellschaft, 1941–1961, in: Willi Paul Adams (Hg.): *Die Vereinigten Staaten von Amerika* (Fischer Weltgeschichte, Vol. 30), Frankfurt a. M. 1977, S. 354–404.

**Yablonsky 1988:** Linda Yablonsky: Powering Up, in: *Art in America*, Vol. 86, No. 3, März 1998, S. 88–95.

**Yard 1984:** Sally Yard: Stephen Antonakos, in: Stephen Antonakos, *Neons and Works on Paper*, Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.) 1984, S. 8–22.

**Zahlten 1991:** Johannes Zahlten (Hg.), 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag (Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart), Stuttgart 1991.

**Zweite 1992:** Armin Zweite: "Eine Stahlkurve ist kein Monument". Beobachtungen zu einigen Werken Richard Serras als Kommunikationsform des Unkommunizierbaren, in: Richard Serra, *Running Arcs (For John Cage)*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992, S. 7–116.

**Zweite 1997:** Armin Zweite: [Barnett Newman], in: Barnett Newman. *Bilder, Skulpturen, Graphiken*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1997, S. 16–327.

**Zweite 1999:** Armin Zweite: Vorwort, in: Jackson Pollock, *Ausstellungskatalog*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 6–13.

### 6.2.5 Lexika

The Dictionary of Art, 34 Bände, New York 1996.

Contemporary Artists, 5. Auflage, Farmington Hill, Michigan 2002.

Lexikon der Kunst, 12 Bände, Erlangen 1994.

Meyers Taschenlexikon, 24 Bände, 3. aktualisierte Aufl., Mannheim/Wien/Zürich 1990.

The Oxford Companion to Twentieth-Century Art, Oxford 1981.

Webster's New Encyclopedic Dictionary, New York 1993.

World Artists, 1950–1980, New York 1984.

Wörterbuch der Symbolik, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1988.

### 6.2.6 Unveröffentlichtes Material und Faltblätter

**Avril, Faltblatt 1999:** André Avril: L' Atelier Brancusi, Faltblatt, Centre Georges Pompidou, Paris 1999.

**Flavin, New York 1997/1998:** Faltblatt zur Ausstellung *Dan Flavin (1962/63, 1970, 1996)*, Dia Center for the Arts, New York, Mai 1997 – Juni 1998.

**Flavin, New York 1995/1996:** Faltblatt zur Ausstellung "*Dan Flavin. European Couples, and Others*", Dia Center for the Arts, New York, 14. September 1995 – 23. Juni 1996.

**Flavin, Bridgehampton:** Faltblatt zu den Arbeiten in The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, Long Island (N. Y.), Dia Center for the Arts, New York.

**Huber, H. 1994:** Hans Dieter Huber: Kunsterfahrung als Selbsterfahrung, [Kapitel einer Vorlesung, die im Sommersemester 1994 an der Universität Mainz gehalten wurde].

**Kiessler, 1994:** Uwe Kiessler: Eröffnungsrede am 11.04.1994 zur Ausstellung Dan Flavin in der Städtischen Galerie im Städel, Frankfurt a. M.

**Kunstlicht 1994:** Faltblatt "Kunstlicht" der Galerie Schellmann, Köln 1994.

**Löbke 1996:** Matthia Löbke: "Untitled (to Dan Flavin)". Untersuchungen zum Werk in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, [Comp.-schr.], ([unveröffentlichte] Dissertation), Münster 1996.

### 6.2.7 Internet

Press Release vom 7/17/95 auf der Homepage des Dia Center for the Arts, New York.

Dia History auf der Homepage des Dia Center for the Arts.

Homepage des Modern Art Museum of Fort Worth.

Homepage des Museum of Neon Art in Los Angeles.

Homepage des Chicago Museum of Contemporary Art.

Homepage der SchmidtBank Galerie Nürnberg.

Homepage des Oldenburger Kunstverein.

Homepage des Guggenheim Museum, New York / Berlin.